

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filosofía

ACTUALIDAD DE FRIEDRICH SCHILLER

Memoria presentada para obtener el grado de doctor por

Lucía Bodas Fernández

Bajo la dirección del Doctor

Miguel Cereceda Sánchez

Madrid, 2013

Soy peligroso porque reflexiono sobre mí. Este siglo no está aún maduro para mi ideal. Vivo como un ciudadano del futuro. ¿Puede una *pintura* empañar vuestro sosiego? Si queréis, tan sólo con vuestro aliento podréis barrerla.

Friedrich Schiller, *Don Karlos, Prinz von Spanien* (1787)¹.

¹ Schiller, Friedrich: Acto III, Escena 10, *Don Carlos, infante de España*. Trad. Fernando Magallanes. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 222-223.

ÍNDICE

Índice.....	5
Agradecimientos.....	9

Introducción.....	11
-------------------	----

Resumen (12). Summary (20). Estado de la cuestión y aclaraciones bibliográficas (26)

Prinera parte

Lo bello como disenso. El caso de Jacques Rancière.....	33
---	----

Introducción.....	37
-------------------	----

1.1. <u>Libertad, Igualdad y Apariencia. Friedrich Schiller a través de Rancière</u>	47
--	----

1.1.1. El carácter intrínsecamente político como singularidad de la Estética (49). 1.1.2 La afirmación de la singularidad del arte frente al valor ético de las imágenes y su concepción como representación (59). 1.1.3. La revolución estética y el rechazo de las formas de la dominación (65). 1.1.4. La educación estética frente a la ilustración del entendimiento (72).

1.2. <u>La paradoja schilleriana y sus potenciales derivas metapolíticas</u>	79
--	----

1.2.1. Entre el esteticismo y la efectividad (80). 1.2.2. La reencarnación de Grecia y la muerte de la promesa (87). 1.2.3. Schiller y la revolución estética (98). 1.2.4. Schiller y la vida de las formas (106). 1.2.5. Schiller, el poema sin final y la estética de lo sublime (111). 1.2.6. Rancière y, a pesar de todo, la pertinencia de la escena schilleriana (120).

Segunda Parte

El potencial de lo sensible. El caso de Herbert Marcuse.....	127
Introducción.....	131
2.1. <u>Una verdadera revolución de la sensibilidad. Posibilidades de liberación a través del arte.....</u>	<u>135</u>
2.1.1. El poder de <i>Eros</i> . Individuo y Civilización: Schiller, Freud, Marcuse y Rancière (136). 2.1.2. El arte y la sociedad liberada (158).	
2.1.3. El juego: <i>Ästhetische Kunst</i> y <i>Lebenskunst</i> (167). 2.1.4. Una antropología positiva para la modernidad: la nueva sensibilidad y la sociedad como forma de arte (175).	
2.2. <u>El círculo vicioso de la sociedad unidimensional y la dimensión estética.....</u>	<u>185</u>
2.2.1. De la cultura afirmativa a la sociedad unidimensional (188). 2.2.2. La educación y la necesidad de un nuevo sujeto emancipatorio (197).	
2.2.3. ¿La impotencia del arte? (211).	

Tercera Parte

Friedrich Schiller ante sus críticos. El caso de la Ideología Estética y la propuesta de una forma revolucionaria de educación.....	227
Introducción.....	231
3.1. <u>El carácter usurpador de la Estética: la larga sombra de Schiller.....</u>	<u>234</u>
3.1.1. La desastrosa efectividad de la promesa schilleriana (235). 3.1.2. Una huída hacia la interioridad (259).	
3.2. <u>¿Una solución para la modernidad? La educación estética.....</u>	<u>285</u>
3.2.1. La salvaguarda de la individualidad: ¿un pensador de la contingencia? (291). 3.2.2. Sentido <i>común</i> y comunidad: la educación estética e indeterminación democrática radical (316).	

3.3.	<u>La ampliación de la educación estética. El teatro y lo sublime</u>	339
3.3.1.	La tensión entre autonomía e ilustración. El teatro y la <i>presentación</i> de la libertad (340).	
3.3.2.	La vida y la necesaria muerte de la Juno Ludovisi: lo Sublime (357).	
	Conclusiones: La pertinencia de Schiller	375
	Conclusion: The relevance of Schiller (381)	
	Bibliografía	387

AGRADECIMIENTOS

Elaborar este trabajo de investigación ha sido una tarea mucho más ardua de lo que me esperaba. Sin embargo, también mucho más gratificante. Lo que comenzó siendo un estudio de la herencia del Idealismo Alemán en la estética marxista se ha convertido en un trabajo del que he aprendido muchísimo, que me ha hecho evolucionar increíblemente a la hora de pensar las posibles relaciones entre la estética, el arte y la política e, incluso, replantearme la manera que tengo de participar en el mundo.

En primer lugar me gustaría agradecer a la Universidad Autónoma de Madrid varias becas de investigación pre-doctoral. Al comenzar mis estudios de doctorado, obtuve las Ayudas para el Inicio de Estudios de Posgrado, desde octubre de 2006 hasta octubre de 2008. Una vez finalizado el período de docencia y obtenido el DEA, se me concedió la beca FPU-UAM, de la que he disfrutado desde octubre de 2008 hasta octubre de 2012. Gracias a estas becas, que me ha permitido dedicarme en exclusiva a mi investigación durante esos cuatro años, he podido también realizar estancias en centros extranjeros, a los que también me gustaría agradecer su disponibilidad. Gracias al profesor Hans-Christian Stillmark del Insitut Für Kunste und Medien de la Universität Postdam; al profesor Gian Franco Frigo y a la profesora Laura Anna Macor del Dipartimento di Filosofia de la Università degli Studi di Padova, por su amabilidad y disponibilidad; al profesor Martin Jay del Department of History de la University of California Berkeley, por su apoyo y sus consejos, y a la profesora Shannon Jackson del Department of Theater, Dance & Performance Studies, de la misma Universidad, por hacerme un hueco en su seminario Aesthetics & Politics, gracias al cual aprendí a moverme más allá de la mera teoría. Igualmente, debo agradecer al personal de la Universidad Autónoma por su ayuda con las interminables burocracias, especialmente a Lola Vallejo, a Raúl Rodríguez, y a las secretarías del Departamento de Filosofía. También al personal de la Biblioteca de Humanidades de la UAM, que siempre me consideraron una más y me han ayudado muchísimo.

En segundo lugar, no puedo más que darle las gracias a mi tutor y director de tesis Miguel Cereceda. Por su confianza en mí, muchas veces mucho más grande que la mía propia. Por su apoyo constante y por no pasarme ni una coma. Pero, sobre todo, por no creer que la Universidad que tenemos sea la mejor posible. Por su esfuerzo por abrir

espacios de discusión que no excluyen a nadie. También por enseñarme a reírme de mi misma un poco más.

Me gustaría agradecer también a todos los profesores del Departamento de Filosofía de la UAM, especialmente a los profesores del Área de Estética y Teoría de las Artes, con especial atención a Miguel Salmerón, que fue mi primer tutor y el que me introdujo en el estudio de György Lukács. Por último, me gustaría agradecer el apoyo y la ayuda de todos los compañeros que fueron becarios conmigo: Valerio, Luciana, Gonzalo, Tommaso, Vicente, Alba, Roberto y Diego. Por compartir conmigo mucho estrés, pero también muchos intereses comunes.

También me gustaría agradecer a todos mis amigos. Tengo la suerte de tener muchos y muy buenos. Pero, en primer lugar, tengo que darle las gracias a Lidia, porque sin ella me hubiera derrumbado mil veces y ella nunca me dejó. Por aguantar todas mis histerias y por hacerme reír más que nadie. También a Bea y a Elena, por vivir conmigo y porque han soportado neuras y mal humor como las mejores amigas que son. A Jorge por ser siempre mi confidente y mi contrapunto y no hacerme caso jamás en nada. A Rita, Sara, Sofía y Emma, porque siempre han estado y siempre estarán ahí. A Mapi por ser mi bibliotecaria personal y encontrarme todos los artículos y libros con los que no había manera de dar, y por estar siempre presente. A Blanca por su constante interés y apoyo, por no olvidarse nunca de mí. A todos mis amigas y amigos, en Madrid y los desperdigados por el mundo, muchas gracias por estar ahí.

A toda mi familia, por el orgullo y el amor con el que me miran todos. A mis abuelos que, aunque ya no estén, siempre me quisieron y me apoyaron en todo. A mis tías y tíos, por interesarse tanto por mi trabajo. A mis primas y primos pequeños. A mi hermana Raquel por la persona que es y por parecerse tanto y tan poco a mí. Pero, especialmente, a mi madre y a mi padre, Isabel y Ricardo. Por todo, y porque todo lo que diga es poco. Sin ellos, no sólo este trabajo hubiera sido imposible de realizar. Gracias por quererme y apoyarme tantísimo.

Finalmente, mil gracias a Chris, por ser una de las mejores sorpresas que me ha dado la vida. Por querer compartir la suya con la mía, y por querer superar todas las dificultades, que han sido muchas. No puedo agradecerle más el estar siempre ahí para mí.

INTRODUCCIÓN

Resumen.

0. Estado de la cuestión.

El objetivo de esta investigación es intentar mostrar la actualidad y pertinencia del pensamiento estético y político de Friedrich Schiller. Dicho objetivo implica no sólo en análisis de lo que otros intérpretes han dicho sobre su obra, sino, al mismo tiempo, el estudio de cómo es posible establecer un auténtico y productivo diálogo con él hoy. Conocido por ser uno de los primeros pensadores que dotaron a la estética con un significado verdaderamente político, su nombre es una referencia ineludible a la hora de pensar los potenciales solapamientos entre la estética y la política. Schiller propone la posibilidad de alcanzar un libre e igualitario “Estado Estético” a través de la educación estética. Una idea que influyó enormemente en la tradición del Idealismo Alemán, pero también a un gran número de pensadores marxistas y post-marxistas, que han ponderado de diversas formas el potencial subversivo y político del arte y la estética.

Ahora bien, esta temprana asociación de dos ámbitos aparentemente tan opuestos como la estética y la política es la razón por la cual Schiller ha sido adscrito a aquello que Paul de Man y Terry Eagleton han denominado la “ideología estética”. Debido a esta asociación, el pensamiento de Schiller ha sido interpretado tradicionalmente en dos sentidos. El primero de ellos tiende a analizar la propuesta schilleriana de una educación estética como una huída ideológica, del ámbito de lo político hacia el del interior del sí mismo individual. Por lo tanto, esta corriente entiende la estética schilleriana como una política irresponsable, como una traba o, incluso, como la negación de la praxis política. Este sería el caso de György Lukács, Hans-Georg Gadamer, Peter Bürger, Terry Eagleton y Martha Woodmansee, aunque cada uno de ellos acentúa diferentes aspectos de la obra de Schiller y se centra en diferentes problemas. La segunda de las grandes tradiciones críticas con el pensamiento schilleriano puede ser ejemplificada sobre todo por el análisis de Paul de Man, que asocia la noción de educación de Schiller con los totalitarismos del siglo XX, especialmente con el nacionalsocialista.

A pesar de que es necesario atender a estas dos maneras de acercarse a su pensamiento, si es que estamos intentando entender qué es lo que Schiller significa en la actualidad, es más interesante centrarse en tratar de averiguar y cuestionar qué es lo que Schiller mismo estaba proponiendo. Esto es, analizar el objetivo y el contenido de su

propuesta, y no únicamente los desarrollos críticos que se hayan podido hacer a partir de él. De este modo, se intentará entablar un diálogo con Schiller que sea productivo hoy.

Esta es la razón por la cual, para producir dicho diálogo, hemos preferido centrarnos en la obra de Herbert Marcuse y Jacques Rancière.

Al contrario que los intérpretes antes mencionados, ambos llevan a cabo un acercamiento a Schiller mucho más productivo, intentando mostrar las implicaciones políticas de la imbricación de la estética y la política, más allá de una perspectiva meramente crítica y destructiva. Lo que desarrollan, finalmente, es una teoría de la unión potencial de estos dos ámbitos en un sentido schilleriano. Es cierto que es mucho más sencillo afirmar la filiación schilleriana de Marcuse quien, a partir de *Eros and Civilization* (1958), toma abiertamente de Schiller la noción de la educación estética como una herramienta a la hora de reconstruir la teoría freudiana del *Eros* como el comienzo de un orden no represivo, más allá de la dominación política. El caso de Rancière, sin embargo, resulta más problemático. A pesar de que subraye las potencialidades democráticas de la teoría estética schilleriana, tarea a la que dedica numerosos ensayos, Rancière también llama negativamente la atención sobre la efectividad de su argumento. El modo en que entiende dicha efectividad implica la negación de un escapismo de la realidad por parte de Schiller. Sin embargo, también implica que esta ha tenido muchas y diferentes consecuencias históricas y políticas a partir de la teoría estética moderna y contemporánea. Todo el trabajo de Rancière sobre Schiller es una auténtica demostración de la actualidad e importancia de su pensamiento. No obstante, la razón principal de que este análisis de Rancière sea tan fructífero e interesante es que no entiende la unión schilleriana de la Estética y la Política en el sentido más tradicional y común. Esto es, como una estetización de la política. Rancière cuestiona la utilidad de esta idea de Walter Benjamin mediante la negación de la premisa de la que parte: el hecho de que la Estética y la Política son dos ámbitos totalmente diferentes y cerrados en sí mismos y que, por lo tanto, deben ser unidos de algún modo. Esta es también la razón por la que rechaza la solución de Benjamin: la politización del arte que debería llevar a cabo el comunismo para evitar las amenazas de una estetización de la política. Al contrario, Rancière parte de la intrínseca unión entre la estética y la política, en el sentido de que ambas se refieren a lo que denomina “distribución de lo sensible”.

Tomando como premisa esta idea de Rancière, este trabajo de investigación intenta también cuestionar el carácter ideológico de aquella “ideología estética”. Esto no

significa que los críticos de dicha ideología no hayan expresado auténticas y legítimas preocupaciones. Lo que significa es que este acercamiento crítico tiende a concebir la estética como si esta fuera un bloque homogéneo. Así, este modo de comprender la estética le aplica a esta la misma violencia de la que, al mismo tiempo, la acusa en su relación con lo real.

Esta investigación se ha organizado de un modo cronológico inverso. Parte de lo que Rancière y Marcuse han dicho sobre Schiller y de lo que han desarrollado y propuesto como una reformulación del propio pensamiento schilleriano. Finalmente, el análisis se centra en los problemas subrayados por los críticos de la “ideología estética” para poder averiguar, en el último capítulo, que es lo que había dicho Schiller en realidad. De esta manera, se divide en tres partes.

1. El caso de Rancière: La Belleza como Disenso.

La primera parte se centra en la lectura que Rancière hace de Schiller. A su vez, esta parte se divide en dos capítulos. El primero de ellos desarrolla las implicaciones de lo que Rancière denomina el “régimen estético de lo sensible”, en el que Schiller ocupa una posición paradigmática. De acuerdo con Rancière, nuestro autor comienza estableciendo un problema. Que la dominación política y la servidumbre se deben, antes que nada, a una distribución ontológica en la que la materia pasiva y sensible debe servir a la actividad del pensamiento. Mediante la noción de la autonomía de la experiencia estética, se revoca esa jerarquía entre la sensibilidad y la razón. Y, al mismo tiempo, revoca otra jerarquía. Aquella establecida entre el individuo y el Estado. Para esta investigación es esencial subrayar el énfasis schilleriano en la necesidad de sacudir la estructura de la sensibilidad individual mediante la educación estética. Porque solo dicha reestructuración de la sensibilidad permitirá una transformación emancipatoria en el ámbito socio-político. Si esta idea es tan fundamental también es porque, a partir de ella, Rancière da forma a su propia teoría sobre la educación y la emancipación, desarrollada sobre todo en *Le maître ignorant* (1987) y, en relación con el arte, en *Le spectateur émancipé* (2008). Schiller le permite a Rancière pensar el significado original de la emancipación, como la subversión de la jerarquía entre la sensibilidad y la razón. Ahora bien, cómo se ejemplifica el modo en el que trabaja la experiencia estética, mediante la imagen del busto griego de la Juno Ludovisi, es precisamente el punto de

partida de Rancière, para mostrar los problemas que la teoría schilleriana también puede conllevar.

El análisis de estos problemas es el objetivo del segundo capítulo de esta investigación. Lo que Rancière pretende demostrar es como Schiller finalmente está pidiendo una nueva encarnación del ideal de la Grecia Clásica. Es decir, estaría proponiendo la conformación de una comunidad ideal no dividida, en la que el arte ya no se distinguiría de las otras esferas de la vida. Pero así, el arte perdería su autonomía como forma de experiencia y como ámbito diferenciado. Perdería, por lo tanto, su potencial democrático. No obstante, incluso esta supuesta intención de remediar la ruptura entre el arte y la vida es un signo más de su relevancia actual. Porque muestra la eficacia de un argumento que ha sido desarrollado por muchos autores modernos y contemporáneos de maneras muy diferentes. Es por ello que Rancière delinea una genealogía de la estética moderna y contemporánea partiendo de la escena original propuesta por Schiller: desde el joven Hegel a Marx, de Benjamin a Brecht, de las vanguardias artísticas a Bourriaud, del Hegel de las *Lecciones de Estética* a Adorno y Lyotard. Una genealogía que, sobre todo, demuestra que Schiller *está presente* constantemente. No obstante, Rancière olvida incluirse a sí mismo en dicha genealogía. Al centrarse únicamente en el análisis de las *Cartas sobre la Educación Estética* y también debido a la manera aporreada mediante la que examina la nostalgia por el ideal de la Grecia Clásica, no es capaz de apreciar la íntima coherencia de su pensamiento. Además, dichas insuficiencias le hacen renegar de gran parte de su filiación schilleriana.

2. El caso de Marcuse: El potencial de lo Sensible.

La segunda parte de esta investigación se centra en el desarrollo de la propuesta schilleriana por parte de Herbert Marcuse. Si este autor es interesante en este contexto es también porque ha sido acusado de muchos de los defectos en los que incurre el mismo Schiller. El hecho de que Rancière jamás mencione el nombre de Marcuse también es digno de ser tenido en cuenta. Ya que, estando tan interesado en la obra de Schiller, ¿cómo es posible que jamás analice directamente, ni siquiera de modo crítico, la obra de uno de sus continuadores más relevantes? Otra de las intenciones de esta investigación es explorar las razones de este *olvido*. También pretende mostrar cómo, a pesar de las diferencias entre ellos, hay un paralelismo entre las respectivas intenciones

de Rancière y Marcuse. Teniendo esto en cuenta, esta parte de la investigación se divide en dos capítulos. El primero parte de la comparación entre el análisis de Marcuse de la cultura afirmativa y represiva, y la crítica schilleriana de la modernidad. De hecho, Marcuse se sirve del pensamiento de Schiller para negar el carácter necesario de la represión en la civilización, carácter necesario que había sido afirmado por Freud: la represión y la dominación son productos humanos y, por lo tanto, susceptibles de ser modificados. Es en este sentido que la imaginación creativa tiene un significado político desde la perspectiva de Marcuse. La fantasía y la imaginación niegan la incontestabilidad del *estatus quo*. Niegan que sólo haya una manera de realidad al tiempo que proyectan imágenes de otras posibilidades. Y esta función de la imaginación adquiere consistencia en su materialización: en el arte. Por ello, también es interesante el análisis del desarrollo de Marcuse a la hora de pensar cómo el arte y la sociedad pueden solaparse: desde la consideración de la posibilidad de usar el arte como herramienta de adoctrinamiento político, sugerida en su tesis doctoral *Der Deutsche Künstlerroman* (1922), hasta su comprensión del arte como una fuerza sensible liberadora que puede ayudar a llevar a cabo una revolución política, gracias a su liberación de la sensibilidad en sentido schilleriano, tal y como aparece tanto en *Eros and Civilization*, como en *An Essay on Liberation* (1969).

Por otro lado, la aparición de *One-dimensional Man* (1954) ha sido entendida por muchos de los intérpretes de Marcuse como un giro pesimista sin posibilidad de retorno. Como un rechazo absoluto de las potencialidades políticas del arte y la estética. Un giro hacia la interioridad que, aparentemente, queda también confirmado por su último libro publicado, *Die Permanenz der Kunst* (1977). Un acercamiento crítico a esta interpretación será la tarea del segundo capítulo de esta parte de mi investigación. El análisis comenzará por la consideración de las diferencias y el salto que media entre la idea de la cultura afirmativa y la idea de unidimensionalidad. Aunque la última de estas ideas se halle prefigurada de algún modo en la primera, hay una diferencia fundamental. Ahora, la alienación parece ser total, sin que nada se le oponga. Total hasta el punto que pierde su significado como concepto. Es aquí donde da la impresión de que el pensamiento de Marcuse ha llegado a un callejón sin salida. No obstante, es posible formular la cuestión de otra manera. En el momento en que se detecta que el problema – que hace de la alienación un círculo vicioso – se basa en la necesidad de concienciarse de esa alienación, como un prerrequisito para la liberación y la revolución, puede verse una salida. Es cierto que Marcuse nunca abandona por completo esa idea de

concienciación. Sin embargo, el carácter problemático que tiene para el mismo Marcuse se sugiere ya en *One-dimensional Man*, y también puede verse en la forma en la que trata las posibilidades de liberación en *Counterrevolution and revolt* (1972). Es aquí donde la educación aparece como un concepto clave. Aunque la noción marcuseana de educación apenas ha sido estudiada por la mayoría de sus intérpretes, lo cierto es que la mayoría de sus nociones fundamentales no sólo tienen una raíz schilleriana, sino también connotaciones educativas y pedagógicas: desde el Gran Rechazo a la fuerza liberadora del arte y la imaginación. Incluso la idea de unidimensionalidad misma. Marcuse sólo trata directamente el asunto de la educación en dos conferencias. Sin embargo, desarrolla el concepto de una manera muy schilleriana, centrándose en el problema de la igualdad y cuestionando su concepción como adoctrinamiento político. La educación es aquí tratada desde el punto de vista de la *Bildung* de un nuevo Sujeto de emancipación. En este sentido, Marcuse no sólo demuestra ser uno de los más importantes herederos del pensamiento de Schiller, sino que es también un importante precedente para el desarrollo que hará Rancière del mismo problema.

3. Schiller ante sus críticos: el caso de la Ideología Estética y la propuesta de una forma revolucionaria de educación.

La última parte de esta investigación se divide en tres capítulos distintos. El primero de ellos se centra en la cuestión de la “ideología estética”, y pretende desarrollar las dos maneras en las que el problema ha sido tratado en relación con el pensamiento de Schiller. En primer lugar, se analiza la crítica de Paul de Man a la aplicación schilleriana de la Estética a la Política. Aunque sus preocupaciones por los peligros escondidos detrás de una posible totalización estética de los particulares es legítima, De Man acaba forzando el planteamiento schilleriano para hacerlo casar con su definición de la ideología estética, sacando ideas fuera de contexto y criticándole a partir de una mala traducción deliberada. A continuación, en este capítulo se estudia la segunda manera en que la teoría estética y política de Schiller ha sido interpretada. Para este segundo acercamiento crítico, el excesivo énfasis de Schiller en la autonomía estética habría generado un giro hacia la interioridad. La huída de Schiller del ámbito socio-político y su concepción de una liberación política como un perpetuo *como sí*. Esta es, de hecho, una perspectiva en la que se incluyen muchos y muy diferentes autores. No obstante, es interesante destacar, sobre todo, las aportaciones de Martha

Woodmansee, Hans-Georg Gadamer y Terry Eagleton, porque muestran el modo multifacético en el que es posible entender la ideología estética. La primera de ellos centra su crítica en lo que sería el uso interesado de Schiller de la noción de autonomía estética. Lo que Woodmansee trata de demostrar es que el concepto de autonomía estética no es filosóficamente puro, sino que se origina a partir de las transformaciones económicas y políticas del siglo XVIII. La aparición del público como masa espectadora hizo a los autores alemanes generar la noción de autonomía, de modo que la opinión del público se tornaba irrelevante para la perfección de la obra. De acuerdo con Woodmansee, dicha noción nace en contra del proceso de democratización de la cultura que estaba teniendo lugar. El problema presente en esta interpretación es la idea de democracia de la que hace uso, ya que no considera en absoluto problemas como la dominación de clase o la jerarquía social. Este no es el caso de la crítica de Gadamer o Eagleton. Al contrario, el primero de ellos entiende la noción schilleriana de educación y la del libre juego como si fuera una educación en y para el arte. La autorreferencialidad de la libre apariencia postulada por Schiller produciría una especie de arte por el arte que ignora los aspectos comunitarios del juego y, por lo tanto, desvía mórbidamente la cuestión hacia el interior del individuo. La crítica de Gadamer es poderosa precisamente porque ataca uno de los puntos flacos de la teoría schilleriana. Esto es, ¿cómo podrá traducirse la libertad individual posibilitada por la educación estética en una verdadera libertad política? Terry Eagleton, por su parte, es interesante porque desarrolla otra manera de pensar la “ideología estética”, basándose y oponiéndose al mismo tiempo al sentido que le daba De Man. Aunque su crítica es muy similar a la de Gadamer en tanto que enfatiza el modo en que la reconciliación estética mistifica las condiciones reales de vida, Eagleton parte del carácter en sí mismo contradictorio de la Estética. Un carácter emancipatorio y, al mismo tiempo, conservador. En este sentido, su acercamiento también es similar al de Rancière.

El segundo capítulo de esta última parte se centra en la defensa schilleriana del individuo frente a Kant. En su oposición a la idea de una educación ilustrada, en tanto que esta implica un tipo de coerción: la coerción de la sensibilidad por la razón, de la materia por la forma, de lo privado por lo público. Finalmente, la Ilustración implicaba para Schiller una coerción del individuo por el Estado Ilustrado. Partiendo de esta oposición a su forma ilustrada y basándose en la idea de una demostración de la igualdad de la sensibilidad y la razón, la noción schilleriana de educación pretende preparar al individuo para que este pueda realizar la libertad política. Una libertad

política que depende de la presuposición de la igualdad de cada individuo y que, así mismo, se basa en una idea de solidaridad, en “hacer nuestros los sentimientos de los demás”. El modo en que Schiller pretendía llevar a cabo esta tarea no es una estetización de la política. Al contrario, se trataba de la subversión de las jerarquías y del orden de la dominación. Es de esta manera que Schiller también nos permite pensar la revolución en un sentido diferente al tradicional. Porque la de Schiller es primero una revolución de la sensibilidad, del modo en que el sentido común es pensado ordinariamente. Antes que nada, es una negación y una subversión del pensamiento de que sólo hay un modo de distribución de lo sensible. Por lo tanto, esta es una noción de revolución que se refiere siempre al momento presente, nunca a un futuro escatológico. Porque es una revolución contingente. Posibilita al individuo que este trabaje para la libertad política, pero el logro de la misma depende de un trabajo constante y sin fin que nunca puede ser de una vez por todas. A su vez, el último de los tres capítulos analiza los textos sobre el teatro y los textos sobre lo sublime, como una ampliación de la propuesta de la educación estética.

4. Conclusión: La actualidad de Schiller.

Ya para concluir, esta investigación trata de demostrar cómo la idea de educación traza la línea que une a Schiller con Marcuse y Rancière. Se trata de mostrar cómo Schiller había pensado una noción de educación que es inherentemente democrática, y cómo esta noción es lo que anima los respectivos desarrollos de Marcuse y Rancière. A pesar del carácter indeterminado de la transición del ámbito de la emancipación individual al de la emancipación política que Schiller plantea, su pensamiento es hoy más relevante que nunca. Porque nos permite pensar de nuevo la democracia. También nos permite reconsiderar la idea de lo que tenemos en común. La decadencia y degeneración de la democracia actual prueba que la libertad y la igualdad que estaban siendo exigidas por Schiller son hoy más necesarias que nunca.

Summary.

0. Background and Introduction.

The aim of this research is to demonstrate the relevance of Friedrich Schiller's aesthetic and political thought in modern and contemporary theory. This involves analyzing other scholar's interpretation of his thought, but also, the possibility of producing a useful and authentic contemporary dialogue. Schiller is known as one of the original thinkers of applying a true political meaning to Aesthetics. Therefore, his name is an ineluctable reference in the discussion of a possible nexus between Aesthetics and Politics. His belief in the achievement of an equalitarian and free "Aesthetic State" through an aesthetic education has deeply influenced not only German Idealism, but also many Marxist and post-Marxist thinkers, who have stressed in different ways the socio-political subversive political potential of art and aesthetics.

Nevertheless, because of this early association of two realms supposed to be *opposed*, Schiller has been related to what Paul de Man and Terry Eagleton called the "aesthetic ideology". Understood as such ideology, Schiller's thought has been traditionally addressed in two different ways. The first one tends to analyze Schiller's proposal of an aesthetic education as an ideological flight from the political realm into the inner one of the self. Thus, this interpretation understands Schiller's Aesthetics as an obstruction or even as a denial of the possibility of political praxis. This understanding is shared by György Lukács, Hans-Georg Gadamer, Peter Bürger, Terry Eagleton and Martha Woodmansee, even though each of them stresses different aspects of Schiller's work and focuses on different problems. The second one is particularly exemplified by the analysis of Paul de Man, who relates Schiller's notion of education to the 20th century totalitarianisms, especially to the National-Socialist one.

In order to understand Schiller's relevance today, it is necessary to analyze both approaches to his thought. However, it is more compelling to focus on trying to figure out and question what Schiller himself was intending to propose. What the aim and content of his actual proposal were, both in an aesthetic and a political sense.

To build a dialogue with Schiller, two authors, Herbert Marcuse and Jacques Rancière, have been chosen.

Contrary to the above scholars, both approach Schiller's proposal in a more productive way. They try to portray the political implications of Aesthetics beyond the

traditional criticism of it as a destructive force. Their theory of the potential imbrications of these two realms is based on Schiller's proposals. Traditionally, it is much easier to assert the Schillerian filiation of Marcuse's thought. From *Eros and Civilization* (1958), he openly assumes Schiller's aesthetic education as a tool to rebuild Freudian *Eros* as the beginning of a non repressive order, beyond political domination. However, the case of Rancière turns out to be more problematic. Despite his praise of the democratic potentialities within Schiller's aesthetic theory, to which he devotes many essays, Rancière also critically highlights the effectiveness of his plot. His understanding of Schiller implies the denial of his escapism from reality but it also implies that Schiller's theory has had numerous historical and political consequences in modern and contemporary Aesthetic theory. Rancière's work on Schiller is an authentic demonstration of his contemporary relevance. His analysis is productive as he does not understand Schiller's linkage of Aesthetics and Politics in a common and traditional manner. This is to say, he does not view it as an Aesthetization of Politics. Questioning the usefulness of this Walter Benjamin's idea, Rancière denies its basic premise: that Aesthetics and Politics are two divergent and closed realms that have to be linked. This is why he rejects Benjamin's solution: communism's politicization of art to avoid the menaces of the Aesthetization of Politics. On the contrary, Rancière departs from the intrinsic link between Aesthetics and Politics as they each refer to what he calls "distribution of the sensible".

Taking this last idea as a basic premise, this research aims to question the ideological character of what is known as the "aesthetic ideology". The critics of this ideology might hold valid and legitimate concerns. However, the problem with this critical approach to Aesthetics as an ideology is that it tends to address it homogenously. As such, this understanding of Aesthetics implies the same unilateral violence of which it accuses Aesthetics on its application to reality.

This research has been organized counter-chronologically. It departs from Rancière and Marcuse's interpretation of Schiller and from what they have developed as a proposal and re-formulation of Schiller's thought. Lastly, this analysis focuses on the problems highlighted by the critics of "aesthetic ideology" in order to discover, in the last chapter, what had Schiller actually asserted. The research is divided into three main sections.

1. Rancière's case: Beauty as Dissensus.

The first section focuses on Rancière's work of Schiller, divided into two chapters. The first of them analyzes the implications of what Rancière called the "aesthetic regime of the sensible", where Schiller plays a paradigmatic role. According to Rancière, Schiller establishes the idea that political domination and servitude are primarily due to an ontological distribution where the passive sensible matter must serve the activity of thought. Through the notion of the autonomy of *aesthetic experience*, one which revokes the hierarchy between the sensitivity and reason, Schiller also revokes an analogue hierarchy. This is one established between the individual and the State. It is also essential for this research to emphasize Schiller's claim to revolutionize the individual sensibility through aesthetic education. This revolution could produce a *frame* for the performing of an emancipatory transformation of socio-political realm. Schiller's idea is important in shaping Rancière's own theory on education and emancipation, mainly developed in *Le maître ignorant* (1987) and, as related to art, in *Le spectateur émancipé* (2008). Schiller enables Rancière to think the original meaning of emancipation as a subversion of the hierarchy between sensibility and reason. Schiller exemplifies how aesthetic experience works by means of the contemplation of the image of the Greek statue of *Juno Ludovisi*, and this is what Rancière uses to show the shortcomings of Schiller's theory.

The second chapter of this research analyzes and questions these concerns. Rancière implies that Schiller is longing for a return of the ideal of Ancient Greece, asking for the performance of the ideal of an undivided community where art does not distinguish itself from life. This would lead art to lose its autonomy as an experience and a differentiated realm and consequently suppress its democratic potential. Schiller's intention, as realized by Rancière, was to mend the gap between art and life. This intention is a powerful example of his current relevance, because it shows the efficacy of Schiller's plot. This is why Rancière outlines a genealogy of modern and contemporary aesthetics departing from Schiller's original scene: from the young Hegel to Marx, Benjamin to Brecht, the artistic avant-gardes to Bourriaud, the Hegel of *Aesthetic Lessons* to Adorno and Lyotard. Above all, what this proves is that Schiller is present. Nevertheless, Rancière neglects to include himself in this genealogy. Solely focusing on *The Aesthetic Letters* and the unproblematic way in which he approaches Schiller's nostalgia for the ideal of Greece, not only prevent him from appreciating

Schiller's intimate coherence but also allows him to distance himself from his Schillerian filiation.

2. Marcuse's case: The Potential of the Sensible.

The second section of this research focuses on Marcuse's development of his Schillerian proposal. This author is interesting because he has also been accused of many of the same shortcomings as Schiller. It is noteworthy that Rancière never mentions Marcuse's name. It is surprising that, being so interested in Schiller's work, Rancière never analyzes, not even critically, the work of one of his most relevant inheritors. One aim of this research is to explain the reasons of this *omission*. It endeavors to show how, despite all the differences between them, there is a parallel between Rancière and Marcuse's respective aims. Departing from this idea, this section is also divided into two chapters. The first focuses on how Marcuse's analysis of affirmative and repressive culture bears a strong resemblance to Schiller's own critique of modernity. He uses Schiller's thought to deny the absolute repressive character of civilization stated by Freud: repression and domination are human products that are likely to be modified. From Marcuse's view, this is where creative imagination has a political meaning. Fantasy and imagination challenge the incontestability of *status quo*, denying that there is only a singular way of reality and producing images of other possibilities. This function of fantasy and imagination acquires consistency by their materialization in art. It is interesting to analyze the development of Marcuse's idea of the intersection of art and society. This includes Marcuse's consideration of using art as a tool of political indoctrination, as suggested in his dissertation *Der Deutsche Künstlerroman* (1922), to the understanding of art as a sensitive liberating force that could engage a political revolution thanks to a liberation of sensibility in a Schillerian way, following both *Eros and Civilization* and *An Essay on Liberation* (1969).

The appearance of *One-dimensional Man* (1954) has been studied by most of Marcuse's interpreters as a permanent pessimistic turn. It has been seen as his absolute withdrawal of the political potential of art and Aesthetics. This would also be an inward turn that is apparently confirmed by his last book, *Die Permanenz der Kunst* (1977). A critical analysis of this dilemma will be the focus of the second chapter of this section of my research. This analysis will begin by considering the differences and the gap between his idea of affirmative culture and the one of one-dimensionality. Despite that

the latter was in some ways prefigured into the former, there is a significant difference. Alienation then seems total, without opposition, to the point it loses its meaning. Here, it gives the impression that Marcuse's thought has reached a dead end. However, it is possible to formulate the problem in another way. By noticing that the problem of the vicious circle begins with awareness of alienation as a prerequisite for liberation and revolution, an escape can be discovered. Marcuse never, in fact, abandons this notion of awareness. Nevertheless, the problematic character of it is already suggested in *One-dimensional Man*, and it can also be inferred from the way he addresses the possibilities of liberation in *Counterrevolution and revolt* (1972). Here is where the idea of *education* arises as a key concept. Despite that Marcuse's notion of education has barely been studied by most of his interpreters, his main concepts have not only a true Schillerian root, but also an educational and pedagogical feature: from the *Great Refusal*, to the liberating force of art and imagination, or even the very idea of one-dimensionality. Marcuse only directly addresses education twice. However, he develops the concept in a Schillerian way, focusing on the problem of equality, and questioning its conception as political indoctrination. Education is understood from the perspective of the *Bildung* of a new Subject of emancipation. In this sense, Marcuse not only proves to be one of the most important inheritors of Schiller's thought, but also that he had set a precedent for Rancière's own development of the issue.

3. Schiller facing his Critics: The Aesthetic Ideology's case and the proposal of a revolutionary form of education.

The final section of this research is divided into three chapters. The first focuses on the problem of "Aesthetic Ideology". It develops the two main ways this idea has been approached in relation to Schiller's thought. Paul de Man's critique to Schiller's application of Aesthetics to Politics is the initial focus. Even though his concerns about the menaces hidden behind an aesthetic totalization of particulars are legitimate, he forces Schiller's thought to align with his own definition of "aesthetic ideology". He takes many of Schiller's ideas out of context and provides an intentional mistranslation of them. Secondly, it focuses on the other way Schiller's aesthetic and political theory has been understood. Under this interpretation, Schiller's undue emphasis on aesthetic autonomy produces his flight into inwardness; his departure from the real socio-political realm and his rejection of political liberation as merely hypothetical. This perspective

was shared many different authors. Nevertheless, it is important to highlight, above all, the contributions of Martha Woodmansee, Hans-Georg Gadamer and Terry Eagleton, because they clarify the multi-faceted approach to understanding aesthetic ideology. Woodmansee criticizes Schiller for the instrumental way he uses the idea of aesthetic autonomy. What she asserts is that aesthetic autonomy was conceptualized during the economical and political transformations of the eighteenth century. The appearance of the critical mass audience made German authors produce the notion of autonomy, making the audience's opinion irrelevant to art's essence. According to Woodmansee, this notion of autonomy was against the democratization of culture. The problem with this conception is the idea of democracy it holds, because it leaves out any consideration of class domination or social hierarchy. This is not the case with the critiques of Gadamer or Eagleton. On the contrary, Gadamer understands Schiller's notion of education and free play as limited to an education in art. The self-referentiality of Schiller's free appearance would produce an art for art's sake forgetting the communal feature of play and therefore morbidly sidetracks the problem to the inner self. Gadamer's critique is strong because he visualizes one of the main problems of Schiller's theory, how to translate the individual freedom established by aesthetic education into real political freedom. Terry Eagleton is interesting in his own right because he develops another way of thinking of "aesthetic ideology", one inspired by De Man's while also opposing it. His critique is very similar to Gadamer's, stressing the way in which aesthetic reconciliation mystifies the real conditions of existence, however Eagleton departs from the contradictory character of Aesthetics in and of itself. In this sense, he also has an approach akin to Rancière's.

The second chapter of the last section focuses on Schiller's defense of the individual as he opposes to the idea of enlightened education because it involves another way of coercion, that of sensibility by reason, of matter by form and of the private realm by the public one. Finally, Enlightenment implies a coercion of the individual by the Enlightened State. Opposed to this conception of Enlightenment, based upon the idea of the demonstration of the equality between sensibility and reason, Schiller's education aimed to enable the individual to carry out political freedom. This freedom depends on the presupposition of equality of every individual, based on solidarity, the Schillerian notion of "making other's feelings our own". Schiller tried to perform this task not by means of an Aesthetization of politics, but by the subversion of hierarchy and the order of domination. In this sense, Schiller also allows us to think

about political revolution in a non-traditional way. Revolution begins with the revolution of sensibility, of the way the *common sense* is normally understood. It is the denial and subversion of the idea that there is a single way to distribute the sensible. As a contingent revolution, it always relates to the present, not to an eschatological future. It enables political freedom to the individual, yet the achievement of this freedom is a constant and never-ending work that will never produce a definitive freedom. Finally, the third chapter focuses on Schiller's texts on theatre and the concept of the sublime, considering them as an enlargement of aesthetic education.

4. Conclusions: Schiller's relevance.

In conclusion, this research proposes how the idea of *education* connects Schiller to Marcuse and Rancière. Schiller depicts a notion of education that is inherently democratic and this notion is what encourages both Marcuse's and Rancière's respective developments. Despite the indeterminate character of the transition from the realm of individual emancipation to the political one, Schiller's theory is currently more relevant than ever. His theory enables us not only to re-think democracy, but also our conception of the commonality. The decadence and degeneration of democracy in practice demonstrates that the equality and freedom Schiller is claiming for, are today more necessary than ever.

Estado de la cuestión y aclaraciones bibliográficas.

Este trabajo no pretende ser únicamente una investigación sobre Schiller. Tampoco pretende ser un estudio sistemático de su obra, en el sentido de que su intención no es llevar a cabo un análisis cronológico del pensamiento del mismo. El objetivo es estudiar el alcance de la propuesta de un pensador y su relación con aquello que Paul de Man denominó "la ideología estética", y que otros intérpretes marxistas como Terry Eagleton o David Lloyd han desarrollado en diferentes direcciones. Esta relación genera en primer lugar una pregunta: ¿cuál es el carácter "ideológico" de la Estética? Esta caracterización de la Estética genera un vínculo inmediato de la misma con la política, que es lo que sería ideológico: ¿qué consecuencias ha tenido o puede

tener la Estética para el pensamiento y la práctica de la política? Finalmente, ¿por qué es Schiller uno de los actores principales de este escenario? ¿Qué hay en Schiller que sea tan problemático?

Friedrich Schiller (1759-1805) es un autor controvertido porque, muchas veces, ha sido entendido únicamente como un “mal filósofo”, flanqueado por dos de las grandes figuras del pensamiento alemán: Immanuel Kant y Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Médico de profesión, dramaturgo y poeta por vocación, ¿qué habría podido aportar al discurso filosófico? Sin embargo, su propuesta de una íntima copertenencia de la Estética y la Política, una copertenencia que se basa en su idea de “libertad estética”, y que es la principal aportación schilleriana a ese discurso filosófico, no ha dejado indiferente a ninguno de sus intérpretes y ha generado muchísima literatura al respecto. Toda esa literatura, no obstante, remite de una manera u otra a esa idea de la “ideología estética”. Parece que hay algo problemático en esa aplicación de la Estética a la Política que Schiller propone programáticamente por primera vez. De hecho, parece que hay algo problemático ya en el discurso estético como tal, un discurso que habría alcanzado su apogeo en la misma época de Schiller: la moderna época burguesa.

Schiller habría propuesto el grueso de su programa estético-político principalmente en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795-1796). Esta obra es escrita a partir de un horizonte fundamental: la Revolución Francesa. Aunque Schiller nunca habría abandonado los principales ideales de la revolución, siempre rechazó las consecuencias prácticas que esta había tenido. Como intento de verdadera liberación y emancipación de la humanidad, la Revolución Francesa fue, para él, por completo fallida. Esta supuso la imposición de un ideal sobre la realidad de los individuos que desembocó en la destrucción de esta última. Este fracaso de la política es lo que le lleva a desesperar de todo intento de cambiar directamente lo real mediante una política racional. Pero no es únicamente la racionalidad de la política revolucionaria francesa lo que le preocupaba, sino el hecho de que su aplicación ignoraba por completo lo concreto de cada individuo: su sensibilidad. El olvido y la coacción racional de la sensibilidad, sensibilidad que entiende como parte necesaria de la naturaleza humana, es lo que impide una verdadera liberación de la humanidad en su totalidad. Por ello Schiller creyó necesario proponer otra instancia. Esta instancia que mediaría entre lo ideal y lo real, lo universal y lo individual, la necesidad y la libertad y que, por lo tanto, apelaría a la humanidad como un todo, es la experiencia estética: una experiencia desvinculada de todo fin práctico, ya sea este moral o político. No es Schiller el autor de

esta concepción de la Estética. Sin embargo, sí es el primero en proponer que, precisamente en función de esa apelación a la totalidad, que no discrimina ninguna manifestación de la naturaleza humana y es autónoma de toda finalidad, la Estética no sólo es en sí misma política, sino que, además, es lo que permitiría dar lugar a una política verdaderamente racional.

He ahí una de las causas de la acusación de mera ideología que se le achaca a la Estética schilleriana. Este carácter ideológico ha sido entendido de diferentes maneras que pueden resumirse en dos grandes bloques. Por un lado, la Estética schilleriana como ideología ha sido entendida como una disolución absoluta de todas las diferencias de lo individual y lo particular en la universalidad estética lo que, a su vez, políticamente estaría directamente relacionado con los totalitarismos. Esto es, se trata de la comprensión de la Estética como causante de una política desastrosa. Por otro, también ha sido entendida como una reconciliación, pero ficticia, que sólo sirve para cubrir con un velo el horror de lo real. En este caso, la Estética es vista como un sustituto de la política que evita todo conflicto real. La generación de una política por completo irresponsable.

La cuestión principal que aquí se pretende debatir, sin embargo, es si es posible acercarse a la Estética schilleriana y su íntima relación con la política de otra manera. Es por eso que los autores escogidos para dialogar con Schiller son Herbert Marcuse (1898-1979) y Jacques Rancière (1940-). Dos “marxistas” heterodoxos que entablan una conversación con un autor que, tradicionalmente, ha sido interpretado como uno de los máximos exponentes del Idealismo. De hecho, como un idealista de lo más ingenuo, sin la profundidad filosófica o capacidad sistemática de un Kant o un Hegel. Un autor que, a pesar de ser tomado en serio tan pocas veces, desarrolló una propuesta estético-política que sigue dando que hablar. Esto demuestra claramente la actualidad de su pensamiento. O, como dirá Rancière, demuestra la eficacia de un argumento que, de hecho, va más allá de la oposición entre política estetizada y arte politizado, propuesta por Walter Benjamin. No todo ha sido dicho acerca de las relaciones entre la Estética y la Política a partir del pensamiento de Schiller. De esta manera, si se ha escogido a Marcuse y a Rancière como los dos principales interlocutores contemporáneos de Schiller es porque, hasta cierto punto, pueden ser casi denominados “schillerianos”. Tanto Marcuse como Rancière ponen el pensamiento de Schiller a la base de sus propias reflexiones sobre las posibles relaciones del arte y la Estética con la política. Y lo hacen sin perder de vista la idea de emancipación. Al contrario que muchos otros intérpretes

de Schiller, Marcuse y Rancière no niegan la posibilidad del potencial político emancipador del arte y la estética, ni tampoco entienden necesariamente a ésta última como una ideología compensatoria o una intromisión totalitaria en el ámbito de lo político.

Sería una tarea absurda intentar plantear a dos autores tan complejos como Marcuse y Rancière como si no hubiera ninguna diferencia entre ellos. Evidentemente, las hay. Sin embargo, aquí resulta más interesante destacar aquellos aspectos en los que, muchas veces, casi sorprendentemente, coinciden. Si es sorprendente que haya aspectos tan fundamentales en los que ambos son tan similares es porque Marcuse proviene de un contexto filosófico que Rancière quisiera trascender. Sin embargo, por otro lado, hay muchas cuestiones en las que el pensamiento de Marcuse puede entenderse como el puente mismo que se tiende entre Schiller y Rancière.

La cuestión es que la lectura de Marcuse hoy es complicada, porque todos sus textos están muy comprometidos con el momento en el que fueron escritos: de ahí la aparente obsolescencia de su pensamiento. Por ello es necesario preguntarse por qué y hasta qué punto su pensamiento ha caído en un olvido prácticamente total en la actualidad, de la misma manera que cayeron los movimientos estudiantiles sobre los que construyó muchas de sus aspiraciones y esperanzas. Resulta muy curioso como la mayor parte de los estudios estéticos contemporáneos omiten por completo la obra de Marcuse o la relegan a un par de notas al pie de página. El mismo Rancière, por ejemplo, ignora por completo su pensamiento o, por lo menos, jamás se refiere explícitamente a él.

La trayectoria filosófica de Marcuse es, por otra parte, bastante conocida. Habiendo comenzado como discípulo de Heidegger, pronto pasó a integrar el *Institut für Sozialforschung*, más tarde conocido como la Escuela de Frankfurt. Finalmente, Marcuse tuvo que emigrar a Estados Unidos antes de la Segunda Guerra Mundial, donde continuó activamente su labor en el Instituto, llegando a ser una de sus figuras clave. Aunque este trabajo no va a centrarse en los análisis de Marcuse más allá de la relación que estos tienen con el pensamiento schilleriano, hay que tener en cuenta que su obra gira no sólo en torno a Schiller, sino también en torno a Hegel, Marx y Freud.

Con respecto a la obsolescencia de su pensamiento, de hecho, el mismo Marcuse parecía haberse retractado en *Die Permanenz der Kunst* (1979), su último libro publicado, de muchas de sus propuestas de liberación por medio del arte. O, por lo menos, así es como ha sido interpretado muchas veces. En este texto, Marcuse parece

haber dejado atrás su celebración de la aparición de una “nueva sensibilidad”, idea que evidentemente deriva de Schiller. Una nueva sensibilidad, que expone sobre todo en *Essay on Liberation* (1969) y que se refiere a una nueva manera de sentirse, de relacionarse con otros, de estar-en-el-mundo que, de alguna manera, podría haber llevado a un cambio masivo del mundo real. Su idea de “el Gran Rechazo” del principio de realidad establecido en la fantasía, “the Great Refusal” analizado en *Eros and Civilization* (1955), también parece ser relegada a un completo segundo plano en *Die Permanenz der Kunst*. En este, Marcuse habría pasado a enfatizar de nuevo la idea de la dimensión estética como un ámbito absolutamente autónomo de la realidad socio-política: un ámbito a partir del cual sería posible para el individuo recuperar su capacidad crítica y, de alguna manera, contestar a esa realidad. Ahora bien, la última palabra de Marcuse acerca de las relaciones entre el Arte, la Estética y la Política no es una de rendición. Lo que Marcuse expresaba en este último escrito era que el potencial político del arte descansa en el arte mismo como tal. Es la particularidad de la forma estética por lo que el arte es autónomo, frente a las relaciones sociales dadas, siendo así capaz de protestar ante ellas y trascenderlas. Esta concepción del arte indica entonces que no puede intervenir directamente en la praxis política, como por cierto pensaba también Schiller. Pero esto no implica necesariamente una impotencia absoluta del arte o una comprensión del mismo como una retirada a un mundo interno o ficcional. Mundo que sería el único lugar posible en el que las condiciones socio-políticas reales podrían ser transformadas. Marcuse, por lo tanto, lo que hace es negar uno de los presupuestos básicos de la Estética marxista ortodoxa: la concepción del arte como mera ideología y el énfasis en su carácter de clase, de herramienta o instrumento en manos de una clase.

Este es precisamente uno de los puntos de conexión principales entre Marcuse y Rancière. Un punto en común de origen schilleriano. En el momento en que se comprende el arte como una mera herramienta al servicio de unos intereses cualesquiera, el arte pierde su autonomía y, consecuentemente, su potencial político: su conexión con la libertad. Este énfasis en la autonomía del arte como fundamento de su potencial político es una idea que ambos heredan del pensamiento de Schiller: que el carácter heterogéneo del arte respecto de la realidad social, por muy paradójico que esto parezca, es lo que le dota de una función social y política. Esta negación del carácter instrumental del arte o de su concepción como vehículo de transmisión de un mensaje aparece prefigurada por primera vez cuando Rancière era todavía discípulo de

Althusser. Pero, sobre todo, comienza a ser fundamental desde su ruptura con este, a partir de *La Leçon d'Althusser* (1974). Aunque en este texto Rancière toma como objeto de sus críticas a su anterior maestro, el verdadero objeto de sus ataques es realmente la concepción de la educación como instrucción, lo que él denomina la “lógica de la lección”. Esta lógica es, para Rancière, prácticamente sinónimo de una “lógica de la dominación”, en tanto que establece una jerarquía entre aquellos que saben y aquellos que no saben. En el caso del arte, si se entiende este como vehículo de transmisión de una verdad, tras esta idea se esconde la concepción del artista como alguien con un acceso privilegiado a esa verdad. Este acceso privilegiado al conocimiento implica a su vez una jerarquía del artista por encima de la masa espectadora que, sin su ayuda, sería incapaz de conocer o comprender dicha verdad y, por lo tanto, sería incapaz de emanciparse. No es que Rancière le niegue al arte un potencial político emancipador. Al contrario, Rancière entiende el arte como intrínsecamente político, en tanto que ambos, el arte y la política, se refieren a una distribución de lo sensible. En su heterogeneidad el arte supone una ruptura con respecto a la distribución dada de lo sensible al proponer distribuciones de lo sensible alternativas. Y, para Rancière, el origen de esta concepción del arte es la obra de Schiller. Pues, frente a esa instrucción jerárquica, la educación estética parte de la igualdad entre la sensibilidad y la razón.

De este modo, para poder analizar la actualidad y la pertinencia del pensamiento de Schiller a la hora de pensar hoy las relaciones entre la Estética, el Arte y la Política, en este trabajo se ha optado por un esquema cronológico inverso. Comenzando por la reelaboración de Rancière del pensamiento schilleriano, se estudiará a continuación la obra de Marcuse al respecto, para acabar analizando qué dijo exactamente Schiller y si, efectivamente, es posible pensar la copertenencia de la Estética y la Política más allá de la ideología.

Finalmente, es necesaria una aclaración sobre el uso de las fuentes. Esta es una tesis sobre Schiller, pero sobre cómo Schiller puede ser entendido hoy en relación con la Estética y la Política. Por ello es por lo que no se ha llevado a cabo un estudio sistemático de la evolución de su pensamiento en sentido cronológico, sino que se ha intentado destacar los aspectos que, a lo largo de toda su obra, permiten analizar la actualidad de Schiller y dar cuenta de la complejidad de su pensamiento. Se han utilizado para ello dos versiones de las obras completas: la de la *Nationalausgabe* (NA) y los *Sämmlichte Werke* (SW) de Cotta. En el caso de las *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen y Kallias*, se ha utilizado la edición crítica bilingüe de Jaime

Feijóo y Jorge Seca. Así mismo, se han utilizado tres ediciones críticas bilingües de sus poemas: *Poesía Filosófica* de Daniel Innerarity (1994) y las dos realizadas por parte de Martín Zubiría (2005 y 2009). En la medida de lo posible, se han utilizado también las traducciones castellanas disponibles de sus obras.

PRIMERA PARTE
LO BELLO COMO DISENNO. FRIEDRICH
SCHILLER A TRAVÉS DE JACQUES
RANCIÈRE.

SUBÍNDICE

Introducción.....	37
1.1. <u>Libertad, Igualdad y Apariencia. Friedrich Schiller a través de Rancière.....</u>	47
1.1.1. El carácter intrínsecamente político como singularidad de la Estética (49). 1.1.2 La afirmación de la singularidad del arte frente al valor ético de las imágenes y su concepción como representación (59). 1.1.3. La revolución estética y el rechazo de las formas de la dominación (65). 1.1.4. La educación estética frente a la ilustración del entendimiento (72).	
1.2. <u>La paradoja schilleriana y sus potenciales derivas metapolíticas.....</u>	79
1.2.1. Entre el esteticismo y la efectividad (80). 1.2.2. La reencarnación de Grecia y la muerte de la promesa (87). 1.2.3. Schiller y la revolución estética (98). 1.2.4. Schiller y la vida de las formas (106). 1.2.5. Schiller, el poema sin final y la estética de lo sublime (111). 1.2.6. Rancière y, a pesar de todo, la pertinencia de la escena schilleriana (120).	

Introducción.

Se puede así soñar una sociedad de emancipados que sería una sociedad de artistas. Tal sociedad rechazaría la división entre los que saben y los que no saben, entre los que poseen y no poseen la propiedad de la inteligencia. Dicha sociedad sólo conocería espíritus activos: hombres que hacen, que hablan de lo que hacen y que transforman así todas sus obras en modos de significar la humanidad que existe tanto en ellos como en todos.

Jacques Rancière¹

En todos los escritos sobre estética de Jacques Rancière puede encontrarse la referencia a la obra de Friedrich Schiller. Muchas veces explícitamente y, otras, en su análisis de lo que Rancière denomina el “régimen estético del arte” y cuyo origen sería precisamente la estética schilleriana. Este interés de Rancière por Schiller, unido al furor interpretativo que el primero ha suscitado en los últimos años, ha generado así mismo una serie de estudios sobre el pensamiento de Schiller que parten, a veces casi implícitamente, de la perspectiva que Rancière habría propuesto. A pesar de que es cierto que se ha dado cierta renovación del interés general por la obra schilleriana, desde el bicentenario de la muerte del autor en 2005², también es cierto que no había habido una verdadera gran renovación de las interpretaciones de la obra de Schiller. Salvo algunas excepciones, como lo son *Friedrich Schiller as Philosopher* de Frederick Beiser³, *Il giro fangoso dell’umana destinazione* de Laura Anna Macor⁴ o *La tragedia*

¹ Rancière, Jacques: *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987. Traducción de Núria Estrach, *El maestro ignorante*, Laertes, Barcelona, 2003, pág., 95.

² Schiller muere en Weimar a los 45 años, tras una larga enfermedad que lo atormentaría durante gran parte de su vida, el 9 de mayo de 1805. De las recientes monografías aparecidas a tenor de dicho bicentenario en alemán, inglés, italiano, castellano y francés podrían destacarse: Safranski, R.: *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München, Hanser, 2004; Oellers, N.: *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart, Reclam, 2005; Luserke-Janki, M. (ed.), *Schiller-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Metzler, 2005; Oncina, Faustino y Ramos, Manuel (eds.): *Ilustración y Modernidad en Friedrich Schiller en el Bicentenario de su muerte*. Valencia, Universitat de València, 2006; G. Pinna, P. Montani y A. Ardo vino (eds.), *Schiller e il progetto della modernità*. Roma, Carocci, 2006; Martin, Nicholas: *Schiller: national poet-poet of nations: a Birnmighan Symposium*. Amsterdam/Ney York, Rodopi, 2006; Kerry, Paul E. (ed.): *Friedrich Schiller: playwright, poet, philosopher, historian*. Oxford, N. Y., Peter Lang, 2007; Arocas, Nuria C., Calañas, José Antonio y Calero Ana R. (eds.): *Friedrich Schiller. Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*. Valencia, Universitat de València, 2008. Como puede verse, la literatura secundaria al respecto es cada vez mayor.

³ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher. A re-examination*. Oxford, Clarendon Press, 2005.

⁴ Macor, Laura Anna: *Il giro fangoso dell’ umana destinazione. Friedrich Schiller dall’ illuminismo al criticismo*. Pisa, Edizioni ETS, 2008.

como conjuro de María del Rosario Acosta⁵, la mayoría de los estudios sobre Schiller seguían tendiendo a referirse únicamente a Schiller como un intérprete *sui generis* de Kant, ignorando muchas veces sus facetas específicas. O entendiendo la especificidad de Schiller como el callejón sin salida del idealismo más ingenuo. Por ello podría decirse que, en gran parte gracias al interés de Rancière por la obra schilleriana, esta habría sido rescatada de la “muerte virtual” que un autor como Frederick Beiser había lamentado tanto⁶ y que ni siquiera ese bicentenario habría conseguido resolver. Como habría pronosticado George Steiner, la obra schilleriana estaría condenada a la irrelevancia para el pensamiento occidental posterior, en la medida en que el *clasicismo*, la *educación* y el *lenguaje* —esto es, los tres pilares sobre los que se levantaría todo el proyecto estético-político—, estarían comenzando a desvanecerse como valores intelectuales⁷. Habría que conceder que este diagnóstico es hasta cierto punto certero, sobre todo si, como es lo habitual, se reducen sus ideas políticas a una nebulosa e incierta idea de *libertad (estética)*, carente de la concreción y fuerza suficientes como para realizarse por sí misma o, aún peor, demasiado capaz de hacerlo, sin causar los más terribles estragos.

Rancière introduce un cambio cualitativo en la manera en que se ha estudiado la obra de Schiller, al reconsiderar su aportación al pensamiento de la unión entre la Estética y la Política. Lo cierto es que dicha relación es la gran problemática desde la cual suele estudiarse a Schiller, aunque muchas veces haya sido para denunciar el espurio compromiso entre ambas en su pensamiento. Lo que plantea Rancière de forma novedosa es la inclusión de ciertos conceptos y reflexiones que normalmente no han sido asociados a Schiller. Por ejemplo, la introducción del concepto de *igualdad*, que permite a Rancière abrir la reflexión sobre Schiller en dirección al pensamiento sobre la *democracia*. Como afirmaba Paul E. Kerry, aunque Schiller es normalmente mencionado como una figura central a la hora de elaborar la idea política de *libertad*, sin embargo, no es normalmente situado como alguien que haya contribuido a la

⁵ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008.

⁶ Beiser, Frederick: “A lament” en Kerry, Paul E. (ed.): *Friedrich Schiller: Playwright, Poet, Philosopher, Historian*. Oxford, Peter Lang, 2005, pp. 233-249, aquí p. 233. Cfr. Así mismo, Beiser, Frederick: “Un lamento. Sobre la actualidad del pensamiento schilleriano” en Acosta López, María del Rosario (ed.): *Friedrich Schiller: estética y libertad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008, pp. 132-133.

⁷ Steiner, George: “Schiller Two-Hundreth” (pp. 333-338) en Kerry, Paul E. (ed.): *Friedrich Schiller: playwright, poet, philosopher, historian*. Oxford, N. Y., Peter Lang, 2007, p. 338.

tradición del pensamiento político sobre la idea de igualdad⁸. Por ello, la obra de Rancière acerca de Schiller supone un claro punto de inflexión a la hora de abordar la pertinencia de la obra schilleriana para el pensamiento de lo político. Para el pensamiento de *lo que se tiene en común*.

Ahora bien, también es necesario tener en cuenta cierta ambigüedad de Rancière con respecto a algunos aspectos no sólo de la misma obra schilleriana en sí, sino también con respecto a la influencia que ésta tendría sobre su propio pensamiento. Una influencia que tiene lugar, tal vez, incluso a su pesar. Aunque, quizá esta elusiva actitud de Rancière precisamente se deba a la misma ambigüedad presente en la obra schilleriana. Una ambigüedad que no es únicamente terminológica, sino también política. Un reproche bastante común entre los intérpretes del pensador alemán. Como, por ejemplo, el hiper-crítico acercamiento de Paul de Man al pensamiento schilleriano. En su conferencia “Kant y Schiller”, de Man comienza por mofarse en primer lugar de la misma capacidad filosófica schilleriana. Si se la compara con la de Kant, preocupado por verdaderos “asuntos filosóficos” como lo es la explicación y exposición de la imaginación trascendental, Schiller estaría movido sólo por el interés pragmático de “llenar su teatro”. Una intención prácticamente legítima pero filosóficamente espuria. En el caso de de Man no se trata únicamente de la mera acusación de falta de sistematicidad o de poca seriedad. Ni siquiera del carácter ya prácticamente ridículo, a su entender, de las afirmaciones “filosóficas” schillerianas. Su desprecio absoluto de Schiller puede observarse claramente cuando afirma que el estudio y análisis de su obra no requieren ni siquiera preparación, porque al tratarse de este, y no de Kant, puede uno permitirse improvisar. Ahora bien, lo que De Man quiere dejar sentado es, sobre todo, que esa falta de “seriedad filosófica” es lo que finalmente hace legítimo comparar el pensamiento schilleriano con las peligrosas derivas políticas del esteticismo del mismísimo Goebbels. Como se verá, el problema de esta interpretación no sólo radica en el poco respeto intelectual con el que se aborda el pensamiento de Schiller y que le lleva a infravalorar toda su propuesta filosófica y a condenar irremisiblemente su planteamiento estético-político. El problema es también, por otro lado, la fetichización del pensamiento kantiano. Otra de las graves consecuencias de su planteamiento es la comprensión *jerárquica* de los ámbitos teórico y práctico. La filosofía es un ámbito

⁸ Kerry, Paul E.: “Schiller’s political ideas: Who cares?” en High, Jeffrey L., Martin, Nicholas y Oellers, Norbert (eds.): *Who is this Schiller now? Essays on his reception and significance*. Rochester/New York, Candem House, 2011, p. 440

apriorísticamente legítimo para abordar la problemática de lo sublime; la práctica dramática y el arte como tal, en cambio, sólo pueden aportar datos “empíricos” que, si bien pueden ser psicológicamente válidos, no suponen más que un espurio acercamiento y una degradación de lo que Kant, tan cuidadosa y filosóficamente, habría abordado⁹.

La acusación de “diletantismo”, de poca “seriedad”, de carencia de “sistema” o de verdadero “calado filosófico” son otras de las muchas acusaciones que normalmente recaen sobre nuestro autor. Acusaciones que, finalmente también remiten al contenido concreto de sus propuestas estético-políticas. No se trata aquí de defender el estilo filosófico de Schiller respecto a esas acusaciones. El mismo Duque de Augustenburg, a quien estaban dirigidas las *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen* (1795-1796)¹⁰, afirmaba lo mismo respecto a las cartas que serían una especie de elaboración temprana de lo expuesto en las célebres *Briefe*: “nuestro buen Schiller no tiene el corte del filósofo; necesita un traductor que elabore sus bellas frases con precisión filosófica y que lo transponga del poético al modo filosófico”¹¹.

Este trabajo parte de la convicción de que es precisamente en esa ambigüedad donde yace gran parte de la fuerza y fecundidad del pensamiento de Friedrich Schiller. Tradicionalmente, los intérpretes han tendido a hacer hincapié en que es debido a esos puntos ciegos por lo que su obra es políticamente ambigua. Es decir, ambigua en el sentido de manipulable y fácilmente asociable a proyectos como el nacional-esteticismo. Y también ambigua en el sentido de que cabe preguntarse si posee una verdadera intención política o si simplemente se trata de una especie de defensa impenitente de *l'art pour l'art*. Defensa que haría de su proyecto estético una especie de velo ilusorio que oculta y olvida la cruda realidad política. Como argumentan Hans Georg Gadamer o Terry Eagleton, quienes subrayan el carácter ideológico de la estetización de la vida en Schiller¹². Es cierto que esa *ambigüedad* puede llevar a ciertas

⁹ Cfr. De Man, Paul: “Kant y Schiller” en *La ideología estética*. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid, Cátedra, 1998. Pp. 185-230 Originalmente publicado como *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

¹⁰ Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Die Hören, 1795-1796. Trad. Jaime Feijoó y Jorge Seca, Cartas sobre la Educación estética del hombre. Edición Bilingüe. Barcelona, Anthropos, 2005. En adelante, se citará la Carta y la página de esta edición.

¹¹ Cit. en Schulz, Hans: *Schiller und der Herzog von Augustenburg in Briefen*. Jena, Diederich, 1905, p. 153 y Willkinson Elizabeth M. y Willoughby, Leonard A.: “Introduction” a Schiller Friedrich: *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. Oxford, Clarendon Press, 1967, p. cxxxviii.

¹² Cfr. Respectivamente, Eagleton, Terry: “Aesthetics and Politics” en *Between Ethics and Aesthetics*. New York, State University of New York Press, 1979 y Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, Mohr, 1960. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y Método I. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977.

malinterpretaciones que podrían derivar en esas *peligrosas consecuencias*. Así, Rainer Stollman asegura que esas comparaciones entre la estética schilleriana y el fascismo, aunque son “perversas”, también son justificables históricamente¹³. Esto quedaría probado a partir de afirmaciones como, por ejemplo, la de una *analogía* entre el individuo y el Estado, que Schiller parece a veces directamente presuponer. Las *Cartas sobre la educación estética del hombre* están repletas de afirmaciones que parecen apuntar en esa dirección. Sin embargo, María del Rosario Acosta llama acertadamente la atención acerca de que este tipo de interpretaciones, si bien son legítimas a partir de una rigurosa lectura de las *Briefe*, pierden bastante fuerza al entrar en comparaciones con otros escritos de Schiller de la misma época. Sobre todo aquéllos centrados en la tragedia y lo sublime, en *Über Anmut und Würde* (1793) e incluso en los mismos dramas¹⁴.

Por otro lado, habría que pensar hasta qué punto es justo, o incluso si tiene sentido, acusar a un autor de las *malinterpretaciones* posteriores que otros han llevado a cabo de su pensamiento. Al contrario, la ambigüedad de Schiller permite no sólo otras lecturas alternativas, sino que también puede leerse como una mayor riqueza connotativa de sus términos pues, siguiendo al mismo Rancière y asumiendo siempre la contingencia de los potenciales efectos de los discursos: «todo se zanja no entre las palabras [...], sino en las palabras, en sus inversiones y torsiones»¹⁵. De hecho, es esta ambivalencia táctica de los discursos la metodología a la que Rancière se adheriría en general.

Es otra de las intenciones de este trabajo analizar si la interpretación de Jacques Rancière de la obra schilleriana no se contaría en ningún caso entre esos tradicionales “prejuicios” hermenéuticos y también si no cae finalmente en otros nuevos. Rancière se dedica específicamente al estudio del pensamiento de Schiller en varios de sus muchísimos artículos. También le incluye como referencia clave en la mayoría de sus escritos sobre estética o trae a colación de manera recurrente ejemplos del mismo

¹³Stollman, Rainer y Smith, Ronald R.: “Fascists Politics as a Total Work of Art: Tendencies of the Aesthetization of Political Life in National Socialism”; *New German Critique*, 14, 1978, pp. 41-60, aquí 47-48.

¹⁴ Acosta López, María del Rosario: “Making other people’s feelings our own: from the Aesthetic to the Political in Schiller’s Aesthetic Letters” en High, Jeffrey L., Martin, Nicholas y Oellers, Norbert (eds.): *Who is this Schiller now? Essays on his reception and significance*, op. cit., pp. 187-201, aquí 188-190. Cfr. Así mismo, Acosta López, María del Rosario: *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008. Para un desarrollo más detallado de este asunto cfr. Cap. III de este trabajo.

¹⁵ Rancière, Jacques: *La leçon d’Althusser*. París, Gallimard, 1974, p. 175

Schiller, como es el caso del busto de la *Juno Ludovisi*¹⁶. El análisis de esta imagen es de hecho la clave de su brillante y novedoso análisis, aunque también es la causa de que Rancière desatienda todos esos otros aspectos sobre los que Acosta llamaba la atención. Por estas razones, la valoración final de Rancière del pensamiento de Schiller resulta mucho más ambivalente de lo que a primera vista podría pensarse. Una ambivalencia que, realmente, va más allá de la valoración positiva de ciertos aspectos del pensamiento schilleriano y la crítica de otros. En su artículo “Schiller et le promise esthétique” (2004), Rancière vendría a resumir todo su análisis de la obra de Schiller. O, más bien, una de las caras de su análisis. Porque, aunque sin perder de vista su idea del carácter revolucionario de la propuesta schilleriana, lo que Rancière pretende también es resaltar su carácter *paradójico*: resaltar las contradicciones presentes en el discurso estético inaugurado por Schiller. Por ejemplo, esto puede verse en un artículo anterior, “The Aesthetic Revolution and its outcomes” (2002), en el que Rancière lleva a cabo un recorrido por los problemas suscitados a partir de la aplicación de la obra schilleriana por parte de otros autores. Si bien utiliza exactamente los mismos ejemplos y el hilo de su argumentación es prácticamente idéntico, por no decir que usa las mismas frases, son estos cambios de acento los que sugieren esa ambigüedad a la hora de valorar el pensamiento de Schiller. Esto no significa que no reconozca su aportación. Tampoco significa que no valore de manera positiva muchas de las ideas y líneas de pensamiento que Schiller habría abierto y desarrollado. Es el caso, en primer lugar, de la afirmación de la copertenencia de la estética y la política, que Schiller lleva a cabo fundamentalmente en las *Briefe*. Sin embargo, esta idea que resalta Rancière realmente permea todos los escritos schillerianos, ya sean estos teóricos o sus obras dramáticas y poemas. Es más, se trata de la afirmación de que es precisamente en función de su *pureza* o *autonomía* por lo que la estética implica necesariamente una política¹⁷. Si esta afirmación supone, para Rancière, un grandísimo cambio a la hora de abordar las

¹⁶ Por ejemplo en “The Aesthetic Revolution and its outcomes Emplotments of Autonomy and Heteronomy”, *New Left Review*, 14, March-April, 2002; “Aesthetics as Politics” en *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Editions Galilée, 2004. Trad. Steven Corcoran, *Aesthetics and its discontents*. London, Polity Press, 2009, p. 27; “Schiller et le promise esthétique”, *Europe*, 82 (900), Paris, 2004, pp. 6-21. “Schiller y la promesa estética” en Rivera García, Antonio (ed.): *Schiller, Arte y Política*. Traducción de Víctor Cases. Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010; “Políticas estéticas” (pp. 13-36) en *Sobre Políticas Estéticas*. Prólogo de Gerard Vilar. Barcelona, MACBA/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005 (Serie de conferencias pronunciadas por Rancière en el MACBA, publicado originalmente en castellano), p.21; *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique Éditions, 2008. Trad. Ariel Dilon, Revisión de Javier Bassas Vila, *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago Ediciones, 2010, pp. 61-63; *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Colección de ensayos traducida por Steve Corcoran. Londres, Continuum. 2010

¹⁷ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 99.

relaciones entre estética, arte y política, es porque de hecho implica la fundación de la estética en sí misma, tal y cómo él la entiende¹⁸. Schiller es uno de los máximos exponentes de lo que Rancière denomina “el régimen estético del arte”, si no prácticamente su fundador teórico. Este, en todo caso, reconoce y toma como punto de partida para su propia obra el carácter *revolucionario* de la *educación estética* schilleriana. Y lo hace teniendo en cuenta lo paradójico que pueda resultar a primera vista yuxtaponer sin oposición en una misma frase dos términos tan contrarios como revolución y educación en este contexto. En tanto que por *revolución* se entendería “cambio violento o brusco” y, *educación*, por su parte, se referiría más bien a un “cambio gradual” en el sentido de *reforma*.

Ahora bien, el carácter revolucionario del arte en la educación estética schilleriana reside precisamente en la unión conflictiva de dos impulsos contrapuestos: en la revocación de la comprensión del arte, como la actividad mediante la cual la forma activa se impondría sobre la materia pasiva o, en la trasposición antropológica, llevada a cabo por Schiller, en la subordinación de la sensibilidad pasiva a la actividad de la razón. Aunque es precisamente en la noción schilleriana de “educación” o, mejor, en la aplicación práctica de esa noción, donde Rancière encuentra la mayoría de los problemas de la propuesta schilleriana, en principio esta trastoca toda noción anterior de “educación”. Esto es así porque dicha educación ya no se refiere más a una *instrucción*, en el sentido ilustrado del término, sino a una *autodemostración* de la propia capacidad individual intelectual. Aquí, además, “intelectual” no solo es entendido como el uso del entendimiento, la mayoría de edad kantiana podría decirse también, sino que se refiere sobre todo a ese equilibrio siempre conflictivo entre el entendimiento y la sensibilidad.

Sin embargo, hay una serie de características en el pensamiento schilleriano que Rancière no deja de destacar y de las que evidentemente querría distanciarse. Mejor dicho, Rancière quiere distanciarse de ciertas derivas y consecuencias que, a su parecer, tendrían su origen en las *Briefe*, como texto fundacional del régimen estético del arte, y que habrían sido, por ejemplo, desarrolladas posteriormente en primer lugar por Hegel, Schelling y Hölderlin en *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*¹⁹ (1796-1797). No obstante, finalmente la propuesta schilleriana llega a constituir una de

18 Ibíd., *Le partage du sensible*. Fabrique, Paris, 2000. Trad. Gabriel Rockhill, *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. London/New York, Continuum, 2004, p. 27

19 En Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: “Primer programa de un sistema del idealismo alemán” *Escritos de juventud*. Edición, Introducción y Notas de José María Ripalda, Traducción de Zoltan Szatay y José María Ripalda. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1978.

las bases teóricas del acercamiento al arte y su relación con la política de las vanguardias históricas y del propio marxismo. Esta línea de pensamiento es sólo una de las muchas consecuencias que se derivarían de esa famosa promesa schilleriana, que sólo ha de cumplirse traicionándose a sí misma. Como el pensador fundacional del régimen estético del arte, Schiller, y su formulación de la promesa de un arte nuevo y una vida nueva, acaban siendo responsables, en el análisis rancièreano, de prácticamente todos los desarrollos posteriores de las relaciones entre la estética y la política. Desarrollos tanto teóricos como prácticos: desde el radicalismo político de las Vanguardias históricas, hasta la estetización de la vida cotidiana en la sociedad liberal y la estetización de la política en los totalitarismos; desde la estética relacional a la interpretación lyotardiana de lo sublime kantiano. O, si se quiere, todos estos desarrollos posteriores tendrían su germen en la misma paradoja fundacional de la estética que habría sido enunciada por Schiller. Rancière la resume del siguiente modo: si el arte lleva en sí la promesa de un mundo mejor es porque siempre es arte y, a la vez, siempre algo más que arte. El problema de esta interpretación de Rancière es que se funda solamente en el análisis de las *Briefe*, que es prácticamente el único texto schilleriano que desgrana en profundidad. Esto impide que Rancière analice verdaderamente el desarrollo del pensamiento schilleriano en todos sus matices. Es cierto que Rancière no escribe sobre Schiller para defender su obra de posteriores ataques y tampoco para convertirle en objeto de los suyos propios, sino más bien para presentar su idea de la paradoja que fundamenta lo que denomina el “régimen estético del arte”. Pero, el hecho de que no tenga en cuenta otros escritos schillerianos que iluminan y complementan muchas de las “oscuras”, “peligrosas” o ambiguas afirmaciones presentes en las *Briefe*, le impide valorar como se merece la íntima coherencia del pensamiento schilleriano y también la potencial actualidad de su propuesta estético-política.

Ahora bien, no se trata de analizar una vez más el problema recurrente de la oposición benjaminiana entre la *estetización de la política*, que habría caracterizado al fascismo, y la *politización del arte*, con la que el comunismo debe contestar, incluso violentamente si fuera necesario, a dicha estetización²⁰. Benjamin habría sido el primero en llamar la atención sobre las peligrosas consecuencias de la descuidada aplicación de

²⁰ Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1982, p. 57. Cfr. Así mismo, Benjamin, Walter: “Theories of German Fascism: On the collection of essays *War and Warrior*, edited by Ernst Jünger”, en *New German Critique*, 17, 1979, pp. 120-128. Originalmente publicado como “Theorien des Deutschen Fascismus” en *Die Gesellschaft* 2, 1930, pp. 32-41.

los principios estéticos a la política. La estetización de la política no vendría a ser nada más que la aplicación del principio del *art pour l'art* a la misma: si no se frena la “desinhibida traducción de los principios del *art pour l'art* a la guerra misma. [...]. Si este esfuerzo correctivo falla, millones de cuerpos humanos serán inevitablemente hechos pedazos y masticados por el hierro y el gas”²¹. El *art pour l'art* denunciado por Benjamin es esa tendencia estética en la que el único criterio válido a tener en cuenta es la belleza final de la obra. Una tendencia que, por tanto, excluye cualquier criterio de tipo histórico, político, moral o cognoscitivo, por lo que supondría una exacerbación total del principio de autonomía del arte. De esta manera, la estetización es definida como la falta de aplicación de todo criterio que no sea el estético a la política. Es decir, podría decirse que, para Benjamin, el conflicto se halla en la oposición entre arte y política o, mejor dicho, la *política estetizada* y el *arte politizado*, un arte crítico comprometido con el cambio, la *concienciación* y la mejora de la sociedad.

Para Rancière, de hecho, dicha oposición no tendría sentido. En primer lugar, no sólo porque, como afirma Martin Jay, esta asociación del fascismo con la aplicación e incluso la mera relación de la estética con la política haya llegado a convertirse en un lugar común²². Hasta el punto de que, finalmente, parece haber quedado establecido como una especie de axioma filosófico que no merecería mayor atención o análisis, por ser entendido como completamente aproblemático. Evidentemente, la consideración de todas las posibles y divergentes implicaciones de la aplicación de la estética a la política, como la misma totalización homogeneizadora, puede ser entonces también tachada de ideológica. Esta concepción de la estética sería ideológica, en tanto que implica la misma violencia de la que unilateralmente acusa a la Estética como tal²³. Como afirma claramente Rancière, todos estos prejuicios vendrían a resumirse en la “mala reputación” de la Estética²⁴. Y esta acusación tiende a ser siempre la misma: si el tiempo de la Estética ya es siempre pasado o si todavía pueden apreciarse los dañinos efectos de la misma, ello se debe a su caracterización como el discurso capcioso mediante el cual cierto tipo de filosofía usurpa el significado de las obras de arte y de los juicios de gusto en su propio beneficio. La estética es una *usurpadora* entonces.

²¹ Ibíd., “Theorien des Deutschen Faschismus” en *Gesammelte Schriften*, vol. 3: *Kritiken und Rezensionen*, Ed. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972, pp. 238-250. Aquí, pp. 240-249.

²² Jay, Martin: “The Aesthetic ideology as ideology; or, what does it means to aestheticize politics?” en *Cultural Critique*, 21 (Spring 1992), p. 42.

²³ Ibíd, p. 56.

²⁴ Rancière, Jacques: “Introduction”, *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 1.

Mediante confusiones se sale del lugar que le sería propio –esto es, el mero análisis de la belleza– para pervertir todo aquello en lo que se “entromete”.

Ahora bien, Rancière no está tratando tampoco de “defender” la estética²⁵ ni de convertirla en el nuevo paradigma o modelo de lo político. Lo que quiere argumentar es que esta “confusión”, denunciada por los numerosos críticos de la estética, es de hecho el nudo que permite que los pensamientos, prácticas y afectos sean instituidos y se les asigne un territorio u objeto específico²⁶. El carácter usurpador de la estética es lo que le otorga su particularidad y lo que permite, además, identificar los objetos artísticos en su singularidad. Esto significa que la Estética no es una disciplina, sino el nombre de un régimen específico de identificación del arte, en el cual, el valor del mismo no depende ya de su relación con una verdad trascendente al mismo arte, y en el que los objetos artísticos tampoco deben ser identificados por criterios, basados en la jerarquía entre modos de hacer, sino en términos de *maneras de ser sensible*, lo que supone un desplazamiento fundamental:

La Estética es el pensamiento de un nuevo desorden. Este desorden no implica que la jerarquía de los sujetos y del público se desvanezca. Implica que las obras de arte ya no se refieren a aquellos que las comisionaron, a aquellos cuya imagen establecieron y cuya grandeza celebraron. Las obras de arte, en lo sucesivo, se refieren al “genio” de los pueblos y se presentan a sí mismas, por lo menos en principio, a la mirada de cualquiera. La naturaleza humana y la naturaleza social dejan de ser garantía mutua. La actividad inventiva y la emoción sensible se encuentran libremente, como dos aspectos de una naturaleza que ya no testimonia de ninguna jerarquía de la inteligencia activa sobre la sensibilidad pasiva. Este salto que separa a la naturaleza de sí misma es el lugar de una *igualdad* sin precedentes. Y esta igualdad es inscrita en una historia que, a cambio de esa pérdida, porta una nueva promesa²⁷.

Esa famosa promesa es, entonces, una promesa de igualdad, pero una igualdad que ha de entenderse también en el ámbito de la vida en común, esto es, de la política. La propuesta de Schiller no es política porque proponga un programa concreto de acción, sino porque desbarata la distribución y el reparto de roles previo, sobre el que se fundamentaba la posibilidad de la acción política.

²⁵ Ibid., p. 14

²⁶ Ibid., p. 4

²⁷ Ibid., p. 13. Sin cursiva en el original.

1.1. Libertad, Igualdad y Apariencia. Friedrich Schiller a través de Rancière.

En el corazón de la propuesta de Schiller, Rancière identifica una promesa que, al mismo tiempo, es una paradoja. Una promesa de la que Rancière parte en todos los textos que le dedica a Schiller, desgranándola hasta sus últimas consecuencias teóricas. Se trata de una de las afirmaciones más conocidas y estudiadas de Schiller:

El hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega²⁸.

El carácter paradójico de esta frase aparecería cuando Schiller afirma que ésta será la base ineludible tanto para la construcción del edificio del arte estético (*ästhetische Kunst*), como del aún más difícil arte de la vida (*Lebenskunst*)²⁹. Así describiría de hecho Schiller la experiencia vivida ante la contemplación del busto de Juno Ludovisi:

No es la gracia, ni tampoco la dignidad, quien nos habla desde el magnífico semblante de Juno Ludovisi; no es ninguna de las dos, porque son ambas a la vez. Mientras la diosa reclama nuestra adoración, la mujer, semejante a una diosa, inflama nuestro amor; pero si nos abandonamos a su encanto celestial, retrocederemos asustados ante su autosuficiencia divina. La Forma plena descansa y habita en sí misma, es una creación perfectamente cerrada, que no cede ni ofrece resistencia, como si existiera más allá del espacio; no hay en ella ninguna fuerza que luche contra otras fuerzas, ningún resquicio por el que pueda penetrar el tiempo. Capturados y atraídos irremisiblemente por la mujer divina, y mantenidos a distancia por la diosa, nos encontramos a la vez en el estado de la máxima serenidad y de la máxima agitación, y nace entonces esa maravillosa emoción para la que el entendimiento carece de conceptos y el lenguaje de palabras³⁰.

El busto de la Juno Ludovisi encarna lo que Schiller entiende como la “libertad en la apariencia”: es una *forma viva*, ante cuya contemplación los espectadores encuentran suspendidas a la vez, tanto la actividad de su entendimiento como la pasividad de su sensibilidad. Una suspensión producida mediante la reformulación schilleriana del *libre juego de las facultades* kantiano. Tal y como Schiller la plantea, la experiencia del juego

²⁸ Schiller, Friedrich: Carta XV, p. 241.

²⁹ Ídem.

³⁰ Ibíd., p. 243.

estético supone la apertura de un espacio de neutralidad que instituye una distancia insalvable entre el espectador y el objeto mirado. Una distancia insalvable, dado que nunca puede solventarse mediante una apropiación del último por el primero. Si, para Rancière, esta idea es fundamental, es porque implica que Schiller está afirmando la existencia de una forma específica de experiencia sensorial, una experiencia que se distingue esencialmente de la ordinaria experiencia sensorial, y que sería la del *juego estético*. El juego, tal y como Schiller lo entiende, sería la base fundacional, tanto de lo que hace del arte una forma de existencia sensible específica, como de una nueva forma de vida. Esta experiencia del juego bien entendida, por tanto, incorpora una doble promesa: la promesa de un nuevo arte autónomo y la promesa de una nueva vida emancipada, más allá de la fragmentación³¹. El carácter paradójico de esta promesa reside en el hecho de que el carácter político del arte depende, de hecho, de la ausencia de toda intención política, esto es, de su autonomía³². Si esto es así, es porque la especificidad del *estado estético* se basa fundamentalmente en el poder suspensivo del juego, poder que neutraliza al mismo tiempo tanto la actividad del entendimiento, como la pasividad de la sensibilidad. Por ello, aunque sólo sea virtualmente, esa especificidad implica la posibilidad de la existencia de mundos nuevos. Ante la *ociosidad* de la diosa, el sujeto que experimenta el libre juego queda, paradójicamente, convertido en el espectador impotente de una inactividad, de la total ausencia de preocupación y voluntad de la diosa. En ese no hacer nada, sin embargo, consiste la soberanía de la diosa, prometiendo al mismo tiempo una plena humanidad a *imagen de la divinidad*³³. Toda la construcción del nuevo edificio del arte bello estaría entonces basada en esta suspensión de la voluntad propia del juego estético: una autonomía del arte que implica al mismo tiempo un momento de heteronomía en el espectador. Esta suspensión de la voluntad conforma una situación de excepción que, a través de esa heteronomía implicada en la impotencia ante la contemplación de la estatua, promete ser, así mismo, la base apropiada para el nuevo arte de vivir autónomamente, pero no sólo en sentido individual, sino que se refiere a la vida en común y, por tanto, a la *política*.

³¹ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 91. Cfr. Así mismo, Rancière, Jacques: “Aesthetics as Politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 27.

³² *Ibíd.* “Aesthetics and Politics”, ed. cit., p. 26.

³³ *Ibíd.*, “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 92. Cfr. Así mismo, “Aesthetics as politics”, ed. cit., p. 28.

El carácter intrínsecamente político como la singularidad de la Estética.

Esta sola afirmación schilleriana supone por ello el punto fundacional de lo que Rancière entendería como “Estética”. Más aún, establece de una vez por todas la copertenencia entre la Estética y la Política. Lo cierto es que, hasta aquí, Rancière tampoco está diciendo nada especialmente novedoso. Numerosos autores antes que él han situado ya el origen de la Estética y de la noción de autonomía estética en el siglo XVIII. Es el caso de Peter Bürger que afirma que, en Schiller, la idea de autonomía del arte es precisamente lo que le otorga a este su función social. Función que consistiría en la tarea de elevar a la humanidad, algo que había resultado imposible llevar a cabo por otros medios³⁴. Lo que resulta novedoso del planteamiento de Rancière es su hincapié en que Schiller no concibe ni el arte ni la política como dominios opuestos que deban ser puestos en relación. Es por ello que plantea el libre juego estético, como el principio a partir del cual podrá llevarse a cabo lo que quedó irresuelto y finalmente pervertido en la Revolución Francesa: la promoción de una verdadera comunidad de hombres libres. Pero, más aún, en un movimiento que trasciende la misma urgencia política, Schiller comienza uniendo firmemente aquello que parecía imposible no concebir como absolutos opuestos: la autonomía de la experiencia estética y la transformación de esa experiencia en el principio virtual de una comunidad nueva³⁵. Es muy importante entonces tener en cuenta que sólo el hecho del mismo planteamiento schilleriano de la Estética es en sí mismo un acto verdadera y legítimamente político. Ahora bien, esta *nueva* Estética, en el corazón de la *nueva* Política, no tiene nada que ver con la discusión benjaminiana de la “estetización de la política”, específica de la “era de las masas”:

Esta estética no debe ser entendida como la perversa y arbitraria apropiación de la política por una voluntad de arte, por una consideración del pueblo como obra de arte. [...] Es una delimitación de espacios y tiempos, de lo visible y de lo invisible, del discurso y del ruido que determina, simultáneamente, el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia³⁶.

³⁴ Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974. Trad. Jorge García, Prólogo de Helio Piñón, *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 1987, p. 96.

³⁵ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 93.

³⁶ *Ibíd.*, *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, ed. cit., p. 13.

Esto significa, una vez más, que el arte y la política no deben ser entendidos como dominios que deban ser puestos en relación: la política siempre ha sido estética y viceversa. Pues ambas se refieren a una distribución de lo sensible. Este es el *punto de partida schilleriano*, a partir del cual Rancière comienza toda su argumentación acerca de esa copertenencia entre la estética y la política. Una copertenencia que se basa en el hecho de que ambas se refieren a sistemas de divisiones que definen lo que es visible o audible, dentro de un régimen de experiencia. Para Rancière, es necesario volver a pensar la estética a partir de la obra de Schiller. Esta ya no puede aparecer sólo como el estudio de cuestiones tales como el estatus del objeto artístico. Su copertenencia con la política debe poder entenderse también como algo más allá de la conexión con esa *perversión*, que sería la “estetización de la política”. A partir de Schiller lo que se da es, sobre y ante todo, la necesidad de repensar la estética como “la invención de nuevas formas de vida”³⁷. Por otro lado, también será necesario tener en cuenta que esta conexión con el mundo de la vida no significa, como se verá, que esas nuevas formas de existencia necesariamente conlleven una forma de emancipación de la existencia humana.

El primer paso hacia este “repensar la Estética” lo habría dado entonces Schiller mediante su llamamiento al establecimiento de ese edificio del *ästhetische Kunst*, que no significaría otra cosa que la definición de un cierto régimen para la identificación de ese arte estético. Esto es, se trata de la construcción de una relación específica entre las prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permiten la identificación de los productos de estas como pertenecientes al arte o a *un arte*³⁸. En otras palabras, se trata de la construcción de un *sentido de lo común*. Schiller, según Rancière, habría partido de la firme negación de que, si hay política, es porque hay formas de poder y, si hay arte, es porque hay artistas. Si hay *arte* es porque hay un saber-hacer y unos resultados que son comprendidos dentro de un modo de ser común que, a su vez, implica un modo de visibilidad propia y una forma de inteligibilidad específica. La *política*, a su vez, aparece cuando se da una identificación de objetos comunes específicos que, además, estaría vinculada a una capacidad compartida para identificarlos y para otorgarles una entidad tanto discursiva como práctica³⁹. Evidentemente, Schiller nunca formula o sistematiza una definición concreta de la

³⁷ Ibid., p. 25.

³⁸ Rancière, Jacques: “Aesthetics as politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 28

³⁹ Cfr. Rancière, Jacques: *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, p. 17.

política. Sin embargo, dado que en virtud de la tónica general de sus escritos puede afirmarse que Schiller entiende lo político en un sentido amplio, como una dimensión común de relaciones intersubjetivas, la definición de Rancière puede extraerse de esta comprensión general sin demasiados problemas. La definición de lo político aparece en prácticamente todos los textos de Rancière, pero la exacta y más concreta puede de hecho hallarse en *El desacuerdo*⁴⁰. Aquí, la política es expuesta como el encuentro entre dos procesos heterogéneos: por un lado, el de la *policía*, como el gobierno y organización de los individuos en una comunidad, y que descansa en la distribución jerárquica de lugares y funciones; por otro, el proceso de la *política* o *emancipación*, entendido como un juego de prácticas guiadas siempre por la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y la preocupación por verificar dicha igualdad en la práctica.

En este sentido el arte y la política confluyen. Porque, tanto la existencia del arte como la existencia de la política, requieren como condición imprescindible que haya una cierta división de las esferas de experiencia. Esto es, la famosa “partición de lo sensible” rancièreana. Entonces, si la política es estética en sí misma es porque requiere compartir un sentido de lo común. Y, si el arte implica de por sí una política es porque no es concebido en términos del lugar ejemplar para el placer sensorial o para la experiencia de lo sublime, sino porque se refiere a una ruptura crítica con el sentido común ordinario. Ello permite la apertura hacia nuevas puestas en común de lo sensible. Esto, que es lo que Rancière denomina *disenso*⁴¹, supone una ruptura en el seno mismo de lo sensible y es precisamente el sentido del arte como política o como política de la estética: “la invención de formas sensibles y estructuras materiales para una vida por venir”⁴². Esta es una idea que, hasta cierto punto, coincide con la reflexión de Isaiah Berlin sobre Schiller:

Introduce por primera vez lo que me parece una nota crucial dentro de la historia del pensamiento humano, es decir, que los ideales, fines y objetivos no han de ser descubiertos mediante la intuición, medios científicos, la lectura de textos sagrados, escuchando a los expertos o a las autoridades; que los ideales no han de ser descubiertos en absoluto, sino

⁴⁰ *La mésestente. Politique et Philosophie*. París, Galilée, 1995

⁴¹ *Ibíd.*, *El desacuerdo*, ed. cit., *passim*.

⁴² *Ibíd.*, *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, ed. cit., p. 29

inventados; no han de ser encontrados, sino generados, generados del mismo modo que el arte es generado⁴³.

El arte y la política son entendidos entonces como la invención o generación de nuevas estructuras sensibles posibles que rompen con la distribución previa de lo sensible. De la misma manera que el arte, la política, tal y como Rancière la entiende, vendría a ser la reconfiguración, siempre contingente, de la distribución de lo sensible. Distribución que define lo que es común a una comunidad, para introducir en ella nuevos sujetos y objetos. O, dicho de otro modo, que hace *visible* lo que previamente no lo era. También para que aquellos que, dentro de esa distribución previa sólo eran entendidos como animales capaces de hacer ruido, sean entendidos como seres hablantes. Para convertir en voz lo que antes era mero ruido. Esto es lo que Rancière denomina “estética de la política”. En tanto que está involucrada en la creación de disenso, esta estética de la política operaría de forma totalmente ajena a esas formas de escenificar el poder y movilizar a las masas, a la que Benjamin se refería como esa “estetización de la política”:

La relación entre estética y política consiste en la relación entre esta estética de la política y la “política de la estética” –en otras palabras, en la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte mismas intervienen en la distribución de lo sensible y en su reconfiguración, en la que distribuyen los espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular⁴⁴.

Es por ello que preguntarse si es lícito o no poner en relación arte y política no tiene verdaderamente sentido, ya que nunca han constituido dos realidades permanentes y separadas. Rancière ejemplifica esta idea mediante la comparación del *teatro* y la *asamblea* en la *polis* griega, donde serían

Dos formas interdependientes de la misma distribución, dos espacios de heterogeneidad que Platón se vio obligado a repudiar al mismo tiempo, para poder constituir su República como la vida orgánica de la comunidad⁴⁵.

⁴³ Berlin, Isaiah: *The roots of Romanticism*. Ed. Henry Hardy. Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 87

⁴⁴ Rancière, Jacques: “Aesthetics as Politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 25.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 26.

Es importante señalar que lo que Rancière realmente quiere decir aquí es que, lo que Platón se ve obligado a repudiar, no es otra cosa que la *democracia* misma. La democracia tal y como aparece respectivamente en la forma del teatro y en la forma de la asamblea. Desde ambos puntos de vista, la democracia es siempre destructiva de todo intento de concebir orgánicamente la comunidad. Al decir que política y democracia sean sinónimos⁴⁶, Rancière se refiere a su carácter de distorsión de ese sentido común, que es percibido como el sentido común propio y natural de la comunidad. Sin embargo, la cuestión parece complicarse más cuando no sólo “política” y “democracia” aparecen como términos idénticos sino que, además, “el régimen estético del arte es estrictamente idéntico con el régimen político de la democracia”⁴⁷. Esta afirmación de Rancière resulta, de hecho, mucho más enigmática y problemática a primera vista, cuando uno cae en la cuenta de que por el “régimen estético” se refiere a la obra de Schiller.

Aunque suele encontrarse a Schiller dentro de la tradición del pensamiento de la libertad, no es tan fácil encontrarlo citado como parte integrante de la tradición democrática. De hecho, probablemente el mismo Schiller se hubiera sorprendido de que su pensamiento fuera asociado con dicha tradición. Ahora bien, mediante el término “democracia”, Rancière no se está refiriendo en ningún caso a lo que comúnmente se entiende por tal, y por ello dedica, de hecho, varios de sus escritos al esclarecimiento de lo que él entiende por democracia y a distanciarse de esa caracterización general⁴⁸. Y que, de hecho, sería lo que él entiende por *policía*:

Generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esa distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de legitimaciones. Propongo llamarlo policía⁴⁹.

Es Michel Foucault el primero en formular un uso semejante del término “policía” que, originalmente, no connota necesariamente ningún tipo de dispositivo militar, sino

⁴⁶ Žižek, Slavoj: “The lesson of Rancière”, Post-facio a *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, ed. cit., p. 70

⁴⁷ Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, ed. cit., p. 14

⁴⁸ Ibíd., *El desacuerdo*, ed. cit.; *El odio a la democracia*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006 (originalmente publicado como *La Haine de la démocratie*. París, Fabrique, 2005); *Aux bords du politique*. París, Gallimard, 1998.

⁴⁹ Ibíd., *El desacuerdo*, ed. cit., p. 43.

que implica una amplia gama de prácticas, relacionadas con la salud del estado. Según Foucault, la policía como práctica gubernamental tiene que ver, antes que nada, con todo lo que concierne al hombre y a su felicidad⁵⁰. Se trata entonces de un dispositivo mediante el cual se regularían la salud y productividad de los ciudadanos del estado, siendo su posición no la de la Ley, sino la de asegurar el bienestar de aquellos, para que éste pueda prosperar. Es por esta razón por la que Foucault identifica policía con *governabilidad*⁵¹. Si bien, como acertadamente subraya Todd May⁵², la noción rancièreana de *policía* abarca un campo mucho más amplio que el de esta mera noción foucaultiana de gobernabilidad, es este el origen de su concepción de lo policial entendido como ordenamiento social, basado y reforzado no por intervenciones de tipo militar, sino más bien por la idea de un sistema apropiado, que clasifica y asigna a cada uno un lugar o identidad fijos⁵³.

Al contrario, para Rancière hay política y, por lo tanto, *democracia* en el momento en que se da la esfera de apariencia de un sujeto *pueblo* del que lo propio es ser diferente de sí mismo⁵⁴. Esto es, hay política y hay democracia en el momento en que se da una *desidentificación*. De hecho, el mismo Schiller parece sugerir dicha idea de una “separación” o “diferenciación” de uno mismo como prerrequisito para la emancipación política en una nota al pie de la Carta XIII:

Por muy loables que sean nuestras máximas, ¿cómo podemos ser justos, afables y humanos hacia los demás, si carecemos de la capacidad para acoger fiel y verdaderamente en nosotros una naturaleza ajena, para adaptarnos a situaciones extrañas, para hacer nuestros los sentimientos de los demás?⁵⁵

Esta afirmación implicaría que la propuesta schilleriana no es de una mera liberación interior, sino que apunta y pretende una verdadera liberación política. Pues “hacer nuestros los sentimientos de los demás” implica necesariamente ese salirse del

⁵⁰ Foucault, Michel: “Omnes et singulatim: vers una critique de la raison politique” en *Dits et Écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994. pp. 134-161.

⁵¹ Ibíd., *Securité, territoire, population: Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris, Gallimard, 2004. p. 347.

⁵² May, Todd: *The political thought of Jacques Rancière: creating equality*, ed. cit., p. 42.

⁵³ Para un desarrollo más amplio de la contraposición entre política y policía, cfr. Bodas Fernández, Lucía: “La contingencia y excepcionalidad de la comunidad: Jacques Rancière” en Cereceda, Miguel y Velasco, Gonzalo (eds.): *Incomunidad. En torno al pensamiento de Roberto Espósito*. Madrid, Arena Libros, 2011, pp. 118-122.

⁵⁴ Rancière, Jacques: *El desacuerdo*, ed. cit., p. 114. Para un desarrollo de este asunto Cfr. Cap. III de este trabajo.

⁵⁵ Schiller, Friedrich: Nota al pie (pp. 215-221), Carta XIII, p. 219

interior individual. Ahora bien, al mismo tiempo, este es precisamente el origen de la desesperación schilleriana, ante la imposibilidad de resolver el círculo vicioso generado por esa aparente prioridad de la emancipación colectiva sobre la emancipación individual. ¿Cómo lograr la conversión de una sociedad represiva en una sociedad emancipada si el agente potencial encargado de ello no es sino el individuo reprimido y fragmentado? Ésta sería la causa del pesimismo histórico schilleriano, postulado por Lukács: puesto que Schiller y, por cierto, también Marcuse, afirman como condición necesaria para la revolución política una previa revolución de lo sensible, desesperan de la posibilidad de ésta⁵⁶. Rancière cree dar con la solución a este problema, proponiendo precisamente lo contrario: la emancipación de la inteligencia individual siempre ha de ser previa a la emancipación colectiva. Si esto es así, es precisamente porque la emancipación de la inteligencia supone siempre una negación del sistema establecido socialmente. Esto es, una negación y una diferenciación de la identidad jerárquica, impuesta socialmente⁵⁷. Por lo tanto, esa emancipación individual es ya un acto democrático en sí mismo.

Lo que Rancière quiere decir con esto es que la democracia, tal y como él la entiende, no se refiere entonces a ninguna clase de gobierno representativo o al gobierno de las masas. Tampoco se refiere al gobierno de los individuos, sino que es el espacio de la subjetivación política. Espacio en el que se rompe con toda identificación que asigne un lugar o posición, dentro de una distribución jerárquica. Un espacio de igualdad donde todos son reconocidos en su igual capacidad política. Si esa subjetivación política, que Rancière también denomina “pueblo”, tiene como única característica propia el ser diferente de sí mismo, es en primer lugar porque se refiere a la *igualdad política* de cualquiera con cualquiera. “Igualdad política” que, en Rancière, es de hecho un pleonismo, como *política democrática*. Una igualdad que, para ser tal, tiene que ser verificada en cada caso por la acción de aquellos que han sido excluidos de la capacidad para gobernar, en función de unas características propias o de la falta de esas características.

La democracia entonces, tal y como es expuesta por Rancière, es la expresión de otro tipo de *usurpación*, paralela a la llevada a cabo por la estética: es la manifestación

⁵⁶ Lukács, György: *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft*. Berlín, Aufbau Verlag, 1954. Traducción de Manuel Sacristán, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. México DF-Barcelona, Grijalbo, 1970, p. 315.

⁵⁷ Rancière, Jacques: *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987. Traducción de Núria Estrach, *El Maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Laertes, Barcelona, 2002, pp. 43-45.

de una aberración para la habitual figura del poder, ejercido por unos individuos en virtud de la supuesta legitimidad de unas características propias, por las que únicamente ellos estarían habilitados para gobernar. En este sentido, la democracia es la ruptura o suspensión contingente de todo principio fundante o legitimador, en función del cual se pretende ejercer el poder⁵⁸. Por lo tanto, atestigua un caos originario⁵⁹: un estado de excepción. Se trata del caos producido por la imposibilidad de identificación, de la imposibilidad de encontrar o fundar, bajo el nombre de “política”, un principio unitario de la comunidad que legitime la acción gubernamental a partir de leyes inherentes a la formación de las comunidades humanas⁶⁰. Entonces, la democracia y la experiencia estética son ambos estados de excepción.

Por ello, el régimen estético del arte es estrictamente idéntico al régimen de la democracia. Ambos parten siempre de la inevitable premisa de la igualdad, fundándose de la misma manera sobre la indeterminación de las identidades, la deslegitimación de las posiciones del discurso y la desregulación de toda partición del tiempo y del espacio⁶¹. Ahora bien, esto no significa que la democracia ocurra siempre, aunque siempre hay formas de poder o que siempre haya ocurrencias del arte, aunque siempre hay formas de poesía, pintura, escultura, teatro, música y danza. Esto se debe a que, en tanto que son dos formas de distribución de lo sensible, ambas dependen de un régimen específico de interpretación⁶². Esto es, dependen de las diferentes maneras de pensar la relación o vínculo entre arte y filosofía. Siendo el estético, de hecho, un régimen específico de interpretación que se levanta y niega los regímenes de interpretación previos.

La policía y los regímenes de interpretación del arte que no pertenecen al estético son también distribuciones de lo sensible que, sin embargo, no están relacionados con la emancipación del ser humano. Rancière tiende a considerar análogos el comienzo de la filosofía política y la reflexión filosófica sobre el arte. Ambos casos tienen en común la intención de asegurar el orden, a través de una clara identificación de las partes que constituyen el espacio político y estético⁶³. No obstante, como hace notar Rivera García,

⁵⁸ Ibíd., “Diez tesis sobre la política” en *Política, Policía, Democracia*. Traducción de Emilia Tijoux. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2006. p. 63

⁵⁹ Ibíd., “Política, Identificación y Subjetivación” en *Política, Policía, Democracia*, ed. cit., p. 18.

⁶⁰ Ibíd., *El odio a la democracia*, ed. cit., p. 41.

⁶¹ Ibíd., *The distribution of the sensible*, p. 14.

⁶² Ibíd., “Aesthetics as Politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 26.

⁶³ Cfr. Rivera García, Antonio: “La distancia estética. Potencia y límites de la relación entre arte y democracia” en Rivera García, Antonio (ed.): *Schiller, Estética y Política*, op. cit., p. 226. Para una explicación más detallada de las modalidades de la filosofía política, cfr. Rancière, Jacques: *El*

la analogía no es del todo exacta. Las dos primeras modalidades de la filosofía política, desarrolladas por Rancière, sobre todo en *El desacuerdo*, son la *arqui-* o *archipolítica*, que se asocia con la filosofía platónica, y la *parapolítica*, vinculada primero con el pensamiento de Aristóteles. Los dos primeros regímenes del arte, a su vez, son el *régimen ético de las imágenes* y el *régimen representativo del arte*, ejemplificados también por Platón y Aristóteles respectivamente. Ahora bien, a la hora de encontrar una analogía para el *régimen estético del arte* en la filosofía política, el asunto es más complicado. En principio, el régimen estético del arte se corresponde con la *democracia* más radical en el sentido rancièreano del término, en tanto que denuncia las bases jerárquicas de toda filosofía política y, por tanto, de los modelos anteriores: la archipolítica y la parapolítica y los modelos ético y representativo respectivamente. No obstante, existe una última modalidad de filosofía política: la *metapolítica*, cuya relación con el régimen estético es más embarazosa. La *metapolítica* es aquella filosofía política que pretende superar y sustituir el conflicto político mediante otra cosa. Un ejemplo de dicha filosofía política podría ser Marx, pero también Schiller. Según Rancière, esto se debe al carácter esencialmente paradójico del régimen estético del arte. Este régimen que, en principio era idéntico al régimen democrático, al desarrollarse esa paradoja, puede incurrir finalmente en una metapolítica o, incluso, en una archipolítica.

En todo caso, la cuestión es que tiende a haber una relación directa entre los modelos de filosofía política y los diferentes regímenes de representación del arte. Existe, ciertamente, una relación directa entre la política o democracia y el régimen estético del arte, que se basa en la presuposición por parte de ambas de la igualdad de todas las partes en conflicto, como un axioma absoluto. Y así ocurre también con la distribución policial. Tanto la policía, como organización mediante la cual lo sensible es distribuido jerárquicamente como la comunidad dividida en grupos, funciones y posiciones desiguales, también tienen sus análogos específicos dentro de los regímenes de identificación del arte. Del mismo modo que la democracia se refleja en el régimen estético, la policía se refleja también en estos regímenes del arte como

desacuerdo, ed. cit., pp. 11-34. Los regímenes de identificación del arte son expuestos sobre todo en Rancière, Jacques: *The partition of the sensible*, ed. cit., pp. 5-25. Cfr. Así mismo, Rancière, Jacques: "Aesthetics as Politics" en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., pp. 28-30 y Rancière, Jacques: "Políticas estéticas" en *Sobre Políticas Estéticas*, ed. cit., pp. 25-27. Para un análisis en profundidad de la relación entre Schiller y la metapolítica, cfr. Cap. 1.2 de este trabajo.

Un modo de articulación entre los modos de hacer y de llevar a cabo, sus correspondientes formas de visibilidad y las posibles maneras de pensar las relaciones entre ellas (lo que presupone la idea de una cierta actividad del pensamiento)⁶⁴.

No es fácil desentrañar este relato histórico-conceptual expuesto por Rancière. Aunque quizá el caso de Schiller sea la excepción, el proceder hermenéutico de Rancière es complicado porque no consiste en el análisis de autores, sino que, más bien, normalmente usa citas cortas, extraídas de su contexto argumentativo inmediato. Por otro lado, su misma idea de la política, como ruptura contingente de toda distribución previa, genera numerosas confusiones, porque parece no haber ninguna clase de continuidad histórica. Esta falta de continuidad puede apreciarse en el caso de la permeabilidad entre las formas de la filosofía política y los regímenes del arte. Como afirma Eric Méclouhan:

Es cierto que Rancière distingue evoluciones del mismo modo que rupturas, e incluso propone tres concepciones consecutivas de la política: la archipolítica de Platón, la parapolítica de Aristóteles y Hobbes, y la metapolítica de Marx. Esta división es análoga a los tres regímenes en el dominio de la estética, con prácticamente los mismos actores: el régimen ético de Platón, el régimen representativo de Aristóteles que continúa hasta los siglos XVII y XVIII, y el régimen estético de Flaubert y Mallarmé, hasta nuestros días. Pero la historia no corre a través de estos desplazamientos de una forma lineal; dos o tres de estos pueden coexistir y de hecho lo hacen. La discontinuidad de las producciones no supone una sustitución completa del antiguo régimen por uno nuevo, sino un complejo solapamiento de diferentes regímenes. De este modo obtenemos una discontinuidad de producciones y una continuidad de órdenes producidos. La historia no es una cuestión de sucesión, sino de creaciones duraderas. Obviamente, hay hegemonías y dominaciones en diferentes épocas, pero el régimen representacional guarda ciertas formas del valor ético del arte, y nuestro tiempo supuestamente moderno sigue ofreciendo creaciones miméticas y éticas⁶⁵.

⁶⁴ Rancière, Jacques: *The partition of the sensible*, ed. cit., p. 10. Cfr. Así mismo, el análisis de Alain Badiou de las posibles relaciones entre arte y filosofía que ofrece, además, su propia clasificación: los esquemas didáctico, clásico y romántico. Cfr. Badiou, Alain: *Petit manuel d'inesthétique*. París, Seuil, 1998, p. 20. Para una comparación de los diferentes esquemas de Badiou y los regímenes del arte de Rancière que, al contrario que el primero, trata de establecer y subrayar la analogía de la estética con determinados conceptos políticos, cfr. Rivera García, Antonio: op. cit., pp. 223-245

⁶⁵ Méclouhan, Eric: "Sophisticated Continuities and Historical Discontinuities, Or, why not Protagoras?" (pp. 55-66) en Rockhill, Gabriel y Watts, Philip (eds.): *Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics*. Durham and London, Duke University Press, 2009, pp. 56-57. La traducción es mía.

Que el proceder de Rancière sea teóricamente muy fructífero, o que sea apasionante, no obstante, no elimina el riesgo de descuidar por completo la complejidad misma de las situaciones. Porque Rancière no tiene en cuenta en absoluto ni el contexto de la producción ni tampoco las figuras de los autores, los aparatos técnicos o los dispositivos institucionales. Los textos aparecen, dice Méclouhan de nuevo, en “una especie de mundo autónomamente perfecto”, en el que la discontinuidad de doctrinas se juega en el contexto de una unión histórica entre épocas y sociedades, como si no hubiera o realmente no importara la diferencia existente entre los griegos y la contemporaneidad⁶⁶. Aunque Rancière insista en el carácter contingente de las nociones de historia, arte y política⁶⁷; y aunque insista en que de este modo es como se puede separar la naturaleza propia de la política, es decir, su impropiedad, de cualquier coyuntura histórica específica, cabe preguntarse si realmente esta separación hace de la política como tal algo contingente. Como denuncia Gabriel Rockhill, este movimiento no hace de ella algo contingente, sino que, finalmente, hace contingente cualquier definición de la política que no coincida con la definición *transhistórica* de Rancière⁶⁸. Si bien, como se decía, el análisis de Rancière resulta muchas veces esclarecedor y suele aportar novedosas interpretaciones, su tendencia a establecer una clara separación entre sus concepciones del arte, la historia y la política, podría sugerir que, como lo entiende Rockhill, finalmente Rancière incurre en aquello que habría querido denunciar: que existen un arte, una historia y una política *verdaderos*.

La afirmación de la singularidad del arte frente al valor ético de las imágenes y su concepción como representación.

En todo caso, el primero de los regímenes del arte que Rancière analiza es el *régimen ético de las imágenes*⁶⁹. En este, el arte no es realmente identificado como tal, sino subsumido exclusivamente bajo la cuestión de su carácter de “imagen”. Y, por lo tanto, queda directamente relacionado con la cuestión de su “verdad” intrínseca y de su

⁶⁶ Ibid., p. 56

⁶⁷ Rancière, Jacques: *The politics of Aesthetics*, ed. cit., p. 56.

⁶⁸ Rockhill, Gabriel: “The politics of Aesthetics: Political history and the hermeneutics of art” en Rockhill, Gabriel y Watts, Philip (eds.): *Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics*, op. cit., p. 203.

⁶⁹ Rancière, Jacques: *The partition of the sensible*, ed. cit., p. 20.

impacto potencial en los modos de ser de los individuos y de la colectividad⁷⁰. En este se concibe el arte como mera apariencia opuesta a la realidad, por lo que nunca puede considerarse como algo ajeno a la cuestión de la formación del *ethos* de la comunidad, en la que dichas imágenes aparecen. Porque esas apariencias influyen de una manera u otra en esa manera de ser orgánica de la colectividad. No es necesario recordar por qué la preocupación por el carácter simulacral de las imágenes y sus perjuicios sobre la comunidad es directamente atribuida a Platón. El problema es, claramente, *educativo*: las imágenes no pueden ser consideradas más allá del uso didáctico o perjudicial que tienen o pueden tener para la colectividad. Aunque se profundizará en ello más adelante, es realmente importante hacer hincapié en esta cuestión, dada la recurrente asociación de muchos intérpretes de la educación estética schilleriana al sentido que Platón le da a la educación en *La República*⁷¹. No es el caso de Rancière, desde luego y, por otro lado, puede verse como Schiller específicamente niega dicha asociación en *Kallias*: su mundo estético “es otro muy distinto que el de las más perfectas repúblicas platónicas”, porque en él, “todo ser natural es un ciudadano libre con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos, y no puede ser *coaccionado en absoluto, ni siquiera por causa de la totalidad*”⁷². En el mundo estético se rompe con toda jerarquía porque no hay distinción entre medios y fines, porque el gusto entiende todos los objetos como fines en sí mismos: “la forma de la belleza es sólo una expresión libre de la verdad, de la finalidad, de la perfección”⁷³. En la República platónica, al contrario, esa comprensión de las imágenes como “falsas” lleva a la erradicación tanto del teatro como de la asamblea. Porque ambos son espacios de la actividad pública de cualquiera y, a la vez, espacios para la aparición del simulacro de las apariencias. Si no pueden ser usados didácticamente, tratados de manera instrumental, no pueden sino ser condenados.

El segundo de los regímenes del arte, sin embargo, libera al arte de su dependencia de consideraciones tales como su verdad intrínseca y la validez de la representación de esa verdad. Se trata del *régimen poético o representativo*, y surgiría de la reelaboración aristotélica del concepto de *mímesis*⁷⁴. A partir de esta noción, el arte ya no es más una cuestión de verdad, sino de *verosimilitud*. Como afirma Badiou, este régimen considera

⁷⁰ Ibíd., “Aesthetics as Politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 28.

⁷¹ Platón: *La República*, ed. cit., sobre todo Libro III, 376e-417b, pp. 155- 228 y Libro VII, 514 a-541b, pp. 405-455.

⁷² Schiller, Friedrich: Carta del 23 de febrero de 1793, *Kallias*. Trad. De Jaime Feijóo y Jorge Seca, Edición Bilingüe. Barcelona, Anthropos, 2005, p. 75.

⁷³ Ibíd., p. 43.

⁷⁴ Rancière, Jacques: *The partition of the sensible*, ed. cit., p. 22.

el arte como algo que no tiene ya nada que ver con la verdad, propia de la filosofía, sino sólo con la verosimilitud, estableciéndose un abismo insalvable entre lo real y verdadero y cualquier tipo de construcción de ficciones. Dicha construcción estaría sujeta, no obstante, a toda una serie de reglas, jerarquías y adecuaciones entre los sujetos y sus modos de expresión⁷⁵. Conviene hacer notar también, sin embargo que, al contrario que Rancière, Badiou excluye la intención instructiva de este régimen, entendiéndolo más bien a partir del modelo *catárquico*. En lugar de relacionar la actividad artística con el conocimiento, el esquema clásico del arte expuesto por Badiou, que coincide en líneas generales con el régimen representativo de Rancière, está relacionado con su potencial capacidad terapéutica sobre el deseo y las pasiones del espectador. Rancière, en cambio, afirma el carácter instructivo de este régimen pero, en lugar de instruir a los espectadores mediante la adecuación con la verdad, la instrucción pasaría en este caso a través de la verosímil representación y la identificación de los espectadores con lo representado⁷⁶. En este régimen, cada obra de arte es el producto de un tipo de arte concreto, en virtud de dos consideraciones: en primer lugar, porque resulta de la imposición de una forma sobre una materia y, en segundo, porque es la realización de una representación o la constitución de una apariencia plausible⁷⁷. De esta manera, los modos de hacer, mirar y juzgar son organizados a partir del concepto de imitación o representación, en una clasificación jerárquica de las artes. En lugar de ser una imagen más o menos falsa de la verdad, la obra de arte es ahora una representación que es vista a través de toda una red de convenciones expresivas. Convenciones que determinan la manera en la que la imposición de la forma a la materia coincide con la capacidad artística de dar con las figuras adecuadas, en relación con las formas apropiadas de expresión. Si bien este régimen afirma, frente al ético, la autonomía de las obras artísticas, en tanto que éstas ya no dependen ni de la verdad trascendente que pretenden representar ni de su influencia sobre el *ethos* comunitario, su identificación de las diferentes artes como “modos de imitar bien” establece toda una serie de convenciones y jerarquías, a partir de las cuales crear y juzgar si el objeto artístico es una buena o mala representación.

Lo que Rancière querría resaltar aquí es que estos dos primeros regímenes “entran en una relación de analogía global con la totalidad de la jerarquía de ocupaciones

⁷⁵ Badiou, Alain: *Petit manuel d'inesthétique*, ed. cit. p. 14.

⁷⁶ Cfr. Rivera García, Antonio: *Schiller, Arte y Política*, ed. cit., pp. 228-230.

⁷⁷ Rancière, Jacques, “Aesthetics as Politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 29.

sociales y políticas”⁷⁸. Por tanto, no pueden ser nunca asociados con una política democrática. Cada uno de estos regímenes establece una relación jerárquica dentro del dominio artístico respecto al de la vida colectiva. El ético lo hace a partir de la consideración del carácter falso de las imágenes, como perjudicial para el *ethos* comunitario, y de su comprensión del arte como meramente instrumental, al servicio de una didáctica comunitaria. El representativo, a partir de su comprensión jerárquica de las diferentes artes, sujetos y modos de hacer. Por ello, estos dos regímenes no pueden sino coincidir con los acercamientos *policiales* de las diferentes filosofías políticas a la vida colectiva.

Ahora bien, existe un tercer régimen de identificación de las artes, el inaugurado precisamente por el pensamiento schilleriano. Se trata del ya mencionado *régimen estético del arte*⁷⁹. En este último, el arte sería entendido únicamente como tal arte y, además, sería liberado de todo imperativo específico que pudiera pretender establecer cualquier clase de jerarquía. Ya sea entre los posibles modos de hacer y de producir, ya entre los posibles temas o géneros artísticos⁸⁰. De esta manera, Schiller habría declarado la absoluta singularidad del arte y habría invalidado cualquier posible criterio que pretenda definir dicha singularidad. Su valor ya no puede ser medido en función de su posible contenido ético o de los estándares miméticos. Pero con ello no sólo establece la autonomía del arte, sino que además identifica sus formas con las formas mediante las cuales la vida misma se caracterizaría⁸¹. Con esto, Rancière quiere decir que, dentro del régimen estético del arte, éste se relaciona con una distribución política de lo sensible como una forma de experiencia autónoma. Una vez más, mediante el ejemplo de la *Juno Ludovisi*, en el régimen estético del arte, la estatua obtiene la propiedad de ser arte, porque pertenece a un sensorio específico, se refiere a una distinción entre modos de ser:

Esto es lo que significa “estética”: en el régimen estético del arte, la propiedad de ser arte ya no es otorgada mediante criterios de perfección técnica sino que es adscrita a una forma específica de aprehensión sensorial. La estatua es una “apariencia libre”⁸².

⁷⁸ Ibid., *The partition of the sensible*, ed. cit., p. 22.

⁷⁹ Ibid., *The partition of the sensible*, ed. cit., pp. 23-24.

⁸⁰ Ibid., p. 25

⁸¹ Ibid., p. 23

⁸² Ibid., “Aesthetics as Politics”, ed. cit., p. 29

Como forma sensorial específica, la estatua es heterogénea a las formas ordinarias de la experiencia sensorial, porque se da dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no sólo entre la apariencia y la realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, comprensión y sensación. En esto mismo consiste la idea de libre apariencia.

El arte *estético* del que nos habla Schiller alude así a un cierto modo de ser de los objetos de arte y de los sujetos que los aprecian. La *Juno Ludovisi* constituye –es decir, el texto hace de ella– una “libre apariencia”, una apariencia que no está condicionada por ninguna realidad: ni la realidad del objeto de una fe ni la de un modelo que imitar⁸³.

La estatua, entonces, ya no es considerada como una imagen de lo divino. Ni siquiera tampoco como el resultado de la pericia de un artista, sino que es meramente una figura ociosa, sustraída al universo que la identificaba como adecuación. Al mismo tiempo, este régimen reúne las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, de manera que previene cualquier tipo de oposición entre un arte políticamente crítico y comprometido y un *art pour l'art*. También entre un arte autónomo y un arte heterónomo, porque la autonomía proclamada no es ya la de la práctica artística, sino la de una forma de experiencia, que es precisamente la que Schiller entendería como el punto de partida para una nueva forma de humanidad⁸⁴. No importa ya esa idea del arte que depende del contenido que transmite, porque lo que es autónomo es la experiencia de ese individuo que, al contemplar el arte, vislumbra una nueva libertad, sin que importe en absoluto qué mensaje aporte o qué se pretendía representar mediante el objeto contemplado. Y si no hay contradicción entre esa autonomía y pureza del arte y su carácter político, que no politización, es porque es precisamente en función de esa pureza por lo que la materialidad del arte puede proponerse como la materialidad anticipada de la comunidad por venir⁸⁵.

El juego estético de Schiller supone entonces una nueva distribución de lo sensible⁸⁶ que no sólo destruye las barreras miméticas entre las posibles maneras de hacer y producir, sino que, simultáneamente, suspendería la actividad del sentimiento y la pasividad de la sensibilidad. Por ello, la propuesta de Schiller apuntaría a la destrucción

⁸³ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 94

⁸⁴ Ibíd., “Políticas estéticas” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., pp. 26-27.

⁸⁵ Ibíd., p. 27

⁸⁶ Ibíd., “Aesthetics as politics”, ed. cit., p. 30

de las distribuciones de lo sensible por las cuales se posibilitaría la dominación y la servidumbre. El libre juego de las facultades, intelectual y sensible, no es ya sólo una actividad sin fin, al modo kantiano, sino que es, además, una actividad equivalente a la inactividad de la diosa. El arte y la experiencia del arte son definidos como una actividad que equivale a una inactividad. La actividad ya no domina a la inactividad, tampoco la forma a la materia, por lo que se adhiere a un sensorio que ya no es un sensorio de dominación. Por eso, esa suspensión planteada en el régimen estético schilleriano es capaz de fundar un nuevo arte de vivir y es consustancial a cierta política⁸⁷. La libre apariencia que es la obra de arte, en la que lo material no está ya subordinado a lo intelectual, conlleva la promesa del fin de la dominación. El fin de la dominación en un doble sentido. La dominación al nivel individual, por un lado, ya que esa suspensión o neutralización mutua, entre la sensibilidad y la razón por parte del juego, impide la dominación de una por parte de la otra e instituye la igualdad entre ambas. Pero, por otro, también promete la emancipación en la vida colectiva, en la que los individuos no se encontrarán subordinados unos a otros o al Estado, en virtud de la separación jerárquica entre dos supuestas humanidades, la sensible y la racional.

De esta manera, mediante la introducción de la noción de la “educación estética”, lo que Schiller habría establecido como punto de partida es que la dominación y la servidumbre se deben a una distribución ontológica de lo sensible, en la que la pasividad de la materia sensible debe actuar siempre al servicio de la actividad del pensamiento⁸⁸. Schiller define la estética de manera que el objeto de arte es identificado no por la destreza de una manera de hacer, sino por su pertenencia a un modo de ser específico. Esto es, ese modo de ser ocioso, más allá del conocimiento y de la voluntad y su definición del juego estético, que aprecia esa libre apariencia, señalan la revocación de una jerarquía:

La diosa es soberana *porque* sin voluntad ni mando revoca la jerarquía representativa de la forma que se impone sobre la materia, esto es, revoca la oposición entre una inteligencia que ordena y una materialidad que obedece y resiste⁸⁹.

⁸⁷ Ídem. Cfr. Así mismo. *The partition of the sensible*, ed. cit., p. 25.

⁸⁸ Ibíd., *The partition of the sensible*, ed. cit., p. 27.

⁸⁹ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, p. 94.

La revolución estética y el rechazo de las formas de la dominación.

Es así como esa identificación del arte en su singularidad, la afirmación de su pureza, implica a la vez la confirmación de su carácter intrínsecamente político, en tanto que desbarata toda analogía entre el orden de las artes y el orden de las dominaciones. La belleza como libre apariencia, en el sentido schilleriano, así como la noción de impulso de juego, son para Rancière el rechazo manifiesto de toda distribución jerárquica de lo sensible. Concretamente de toda distribución de lo sensible que identifica el orden de la autoridad con la diferencia entre dos humanidades: la racional y la sensible, la que gobierna y la gobernada. Al mismo tiempo, manifiestan una igualdad en lo sensible que no puede entenderse desde la mera racionalidad de la ley. De esta manera, esta igualdad, que se manifiesta y se realiza a partir de la suspensión de la supremacía de la racionalidad sobre los sentidos, supone el comienzo de una revolución de lo sensible mucho más profunda que la mera revolución política⁹⁰. De manera que,

La revolución que implica este libre juego consiste, más que en la supresión de las normas establecidas de lo bello, propias del régimen representativo, en la revocación del principio esencial de este orden: el poder de la forma activa sobre la materia pasiva⁹¹.

Que Schiller había escrito las *Briefe* en respuesta a la urgencia política desatada por el estallido de la Revolución Francesa es algo también comúnmente admitido por los intérpretes de su pensamiento. Existen, sin embargo, divergencias en cuanto a los motivos que le llevaron a hacerlo. Intérpretes como Alexander Abusch o György Lukács abordan esta cuestión entendiendo a Schiller casi como si fuera una suerte de proto-marxista. De esta manera, sugieren que ciertas afirmaciones de Schiller le colocan como un precursor evidente de Marx, sobre todo del Marx de los *Manuscritos*. Se refieren, por ejemplo, a su acercamiento a la división capitalista del trabajo. Sin embargo, al mismo tiempo, interpretaciones de este tipo suelen derivar en acusaciones de un exacerbado idealismo, en tanto que entienden que la solución que se propone para afrontar un problema político es meramente estética. De modo que, finalmente, la de Lukács o Abusch es una acusación de escapismo de los reales problemas socio-políticos

⁹⁰ Ibíd., “Políticas estéticas” en *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p. 26

⁹¹ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 95

de la época⁹². Ahora bien, lecturas como estas deben hacerse con sumo cuidado, en tanto que suponen una interpretación desde un contexto que no es propiamente schilleriano. Lo que principalmente preocupaba a Schiller de la situación política de su época, dominada por la ocurrencia de la Revolución Francesa, no era su carácter de conflicto político real, sino el imperio unilateral de la Ley y la Razón que promulgaba. Rancière, en cambio, subraya que la razón del fracaso de la Revolución Francesa, según Schiller, radica precisamente en su intento de realizar directamente el reino de la libertad y la igualdad como reino de la Ley⁹³. En la misma línea, Frederick Beiser afirma que, al poner en duda el poder de la razón en el ámbito político, Schiller está llevando a cabo el balance de todo el proyecto ilustrado en general, dirimiendo su destino. Si esto es así es porque lo que mina el poder de la razón no son meros obstáculos externos a esta, sino su misma posibilidad de degenerar y devenir fanática⁹⁴. Y ese destino, para Rancière, depende de esa imposición de la Ley, que él denomina “universal estatal”. Una imposición que no sólo es la reproducción de la dominación tradicional de lo universal sobre lo particular, sino también incluso de aquella dominación que se pretendía abolir, esto es, la separación entre esas dos humanidades: una condenada a la autonomía de la acción y la otra a la heteronomía de la materialidad pasiva⁹⁵. Aquí está precisamente el quid de la cuestión. Pues Schiller tampoco está proclamando la sumisión de la universalidad de la Ley a la particularidad de lo sensible, que no sería sino una inversión de la jerarquía. Lo que está proclamando es el fin de toda sumisión unilateral de la sensibilidad a la razón o viceversa. Mediante la revocación del poder unilateral de la forma, no sólo destruye la jerarquía de las artes, de los sujetos y de los géneros, una jerarquía que es análoga a la del orden social y soberano. A la vez, cuestiona el reparto y la distribución de las sensibilidades según los lugares que les correspondían en el orden de las ocupaciones, esto es, de los distintos modos en que los individuos y grupos emplean su tiempo en ocupar el lugar que se les había asignado. Cuestiona el hecho de que tenga que haber dominantes y dominados.

⁹² Cfr. Abusch, Alexander: *Schiller, Größe und Tragik eines Deutschen Genius*. Berlín, Aufbau Verlag, 1980, pp. 192-201. Luckács, György: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlín, Aufbau Verlag, 1954, pp. 21, 23, 26, 49, 103, *passim*; *Goethe und seine Zeit*. Bern, A. Francke Verlag, 1949, *passim*; *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft*. Berlín, Aufbau Verlag, 1954, pp. 69-70.

⁹³ Para un desarrollo de este tema, cfr. Cap III de este trabajo y Bodas Fernández, Lucía: “Autonomía y Emancipación. Introducción a la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la Dialéctica de la Ilustración” en *Boletín Nacional de Estética*, 14, año IV, Agosto de 2010, Centro de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina), pp. 3-50, aquí pp. 12-16, 21-24, 28-38.

⁹⁴ Beiser, Frederick: *Enlightenment, Revolution and Romanticism. The genesis of modern political thought 1790-1800*. Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 5.

⁹⁵ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 96.

Si lo que revoca el orden de la mimesis se llama juego y si este juego aparece, lejos de toda futilidad, como lo propio de la divinidad, o mejor, como lo propio de una humanidad nueva, es porque el juego desempeña tradicionalmente el papel de excepción respecto del orden de los lugares y las ocupaciones; una excepción que, como debe, confirma la regla de este orden⁹⁶.

Esto es, el juego es una negación del orden establecido, pero por ser su negación confirma también que este orden se da efectivamente. Por ello, lo que constituye la característica esencial del juego estético es precisamente su ruptura con respecto a ese orden. Supone la revocación de ese mismo orden. Por esta misma razón Platón prohibía la posibilidad del juego a quienes, según su distribución de la República ideal, no podían sino ser malos jugadores, aquéllos incapaces de distinguir entre la realidad y la imitación. Para Rancière, la exclusión de la libre apariencia es consustancial a todas aquellas particiones de lo sensible en las que la diferencia de funciones queda planteada como idéntica a una diferencia natural. Rancière aquí estaría pensando en los tipos de almas platónicas, en donde dicha identidad es mostrada en las mismas formas de la experiencia sensible, esto es, el tiempo y el espacio. Por ello, es consustancial a esta partición de lo sensible que el cuidado de los asuntos comunes quede al cuidado de quienes “saben jugar”, precisamente porque disponen de tiempo para el ocio, para el juego. Y esta partición es precisamente la que queda subvertida mediante el libre juego y la libre apariencia schillerianas. Estas subvierten el orden de los lugares que era garantizado por el carácter de excepción del juego y del conocimiento de lo que es mera apariencia, como posesión privilegiada de unos pocos. Pues la libertad del juego contrasta con la servidumbre del trabajo y la libertad de la apariencia contrasta con los constreñimientos que normalmente relacionan esa apariencia con una realidad:

Manifiestan una libertad y una igualdad del sentir que les permite transformar en realidad lo que la Revolución Francesa había encerrado en la idealidad abstracta de la Ley⁹⁷.

⁹⁶ Ídem.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 97.

Esto es así precisamente porque la legitimación de la dominación siempre había partido de esa diferenciación entre dos humanidades. Del mismo modo continúa Rancière:

Lo que la libre apariencia estética y el libre juego desafían es la distribución de lo sensible que ve en el orden de la dominación una diferencia entre dos humanidades. Ambas nociones manifiestan una libertad y una igualdad en el sentir que, en 1795, contrastaban fuertemente con aquellas que el “reino de la Ley” de la Revolución Francesa pretendía corporeizar. El reino de la Ley, en efecto, todavía apunta al imperio de la forma libre sobre la materia esclava, del Estado sobre las masas. La Revolución se convirtió en Terror, desde el punto de vista de Schiller, porque todavía estaba adherida a un modelo según el cual una facultad intelectual activa constriñe la materialidad sensible y pasiva. La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la sensibilidad se hace así el principio de una revolución aún más profunda, una revolución de la misma existencia sensible y ya no de las meras formas de Estado⁹⁸.

Pero esto significa, además, que Schiller plantea como condición previa a la cuestión política una forma de universalidad estética, esto es, la constitución de ese sensorio común, en el sentido del *sensus communis* kantiano, aunque finalmente trastoque el sentido de este. Para Rancière, el argumento central de las *Briefe* parte de la misma doble negación que caracteriza la negación estética kantiana. Esto es, tanto Kant como Schiller habrían afirmado que la experiencia estética no está sujeta a la ley del entendimiento, que requiere una determinación conceptual, ni a la ley de la sensación, que demanda un objeto de deseo. La experiencia estética suspende al mismo tiempo ambas leyes, lo que implica, a su vez, la interrupción, aunque momentánea, de las relaciones de poder que normalmente estructuran las experiencias del sujeto conocedor, actuante y deseante. Aún más, esto significa que ya no se puede hablar del “acuerdo” entre las facultades, como de una armonía preestablecida entre forma y materia. Lo que, de hecho, contrasta abiertamente con lecturas de esa armonía en clave totalitaria, como la de Paul de Man, que insiste en caracterizar el equilibrio schilleriano como la completa totalización de las particularidades⁹⁹. Al contrario, el acuerdo schilleriano es una ruptura con esa manera de entender el acuerdo que no era, realmente, sino otra

⁹⁸ Ibíd., “Aesthetics as Politics”, *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 32

⁹⁹ Cfr. De Man, Paul: “Kant y Schiller”, op. cit., *passim* y “Kleist’s über das Marionettentheater” en *The rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984, p. 376. Cfr. Asimismo, Jay, Martin: “Aesthetic Ideology as Ideology”, ed. cit., p. 47.

forma de dominación. En sí mismo, el “libre acuerdo” entre entendimiento y sensibilidad es ya una forma de *desacuerdo* o *disenso*¹⁰⁰. Esto, por un lado, implica que ya no se puede hablar de una verdadera ruptura entre la belleza y lo sublime, ya que en la armonía de la belleza aparece ya el disenso. Por esta razón, lo sublime no sería sino la otra cara de la belleza, precisamente, la que se enfrenta directamente con la muerte. Por otro, este análisis de Rancière de lo sublime schilleriano tiende a obviar la especificidad de este frente a la belleza. Rancière acierta al afirmar y enfatizar que, en Schiller, la belleza no puede entenderse como armonía preestablecida, sino que esa idea de equilibrio entre la forma y la materia, entre razón y sensibilidad, debe ser entendida en el sentido de tensión. Por lo tanto, la relación de lo bello con lo sublime no es de oposición, sino que se complementan. Sin embargo, Rancière olvida analizar lo sublime schilleriano en profundidad o, más bien, le resta cierta importancia a su especificidad: ¿en qué complementa lo sublime a lo bello? Este “olvido” es, de hecho, la fuente de la mayoría de sus acusaciones posteriores a la estética schilleriana, como se verá más adelante¹⁰¹.

En todo caso, si no hay ruptura entre la estética de lo bello y la estética de lo sublime es porque “el desacuerdo, esto es, la ruptura de un cierto acuerdo entre el pensamiento y lo sensible, ya se encuentra en el corazón del reposo y acuerdo estéticos. [...] El sentido común estético, para Schiller, es un sentido común disensual. No se contenta con unir clases distantes. Desafía la distribución de lo sensible que refuerza esa distancia”¹⁰². Por ello, la doble suspensión llevada a cabo en la experiencia estética, esa doble negación –ni... ni...–, anuncia una revolución mucho más profunda que la mera revolución de las formas del estado y apunta más allá de lo que sería un simple desplazamiento de los poderes. Es una revolución en las formas de la existencia sensorial que, por tanto, neutraliza las mismas formas en las que ese poder es ejercido. Por ello porta una libertad y una igualdad en lo sensible hasta ahora inéditas¹⁰³.

Aunque el germen de toda esta “revolución” se hallaba ya en Kant¹⁰⁴ y en su afirmación del *sensus communis* como condición previa para la política, Rancière privilegia el papel de Schiller en el proceso, porque este habría radicalizado esa

¹⁰⁰ Rancière, Jacques: “Lyotard and the aesthetics of the sublime” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 97.

¹⁰¹ Cfr. Cap. 3. 3. de este trabajo.

¹⁰² Rancière, Jacques: “Lyotard and the aesthetics of the sublime”, ed. cit., p. 98.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 99.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, “Introduction” a *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 8

condición previa mediante una doble trasposición. En primer lugar, la relación entre el entendimiento y la sensibilidad deviene una oposición de carácter antropológico:

El libre juego de las facultades se convierte entonces en este teatro de las pulsiones que hace aparecer a la autonomía estética como la mejor solución al callejón sin salida de la otra autonomía, la del entendimiento que impone sus conceptos o sus *formas* a los datos, la de la voluntad racional que quiere imponerse directamente a la materialidad sensible¹⁰⁵.

Pero entonces, esto quiere decir también que esta trasposición antropológica es realmente demandada por una urgencia propiamente política. Esto es, se daría al mismo tiempo una trasposición del ámbito de lo individual al ámbito de la vida intersubjetiva. Si esto es así es porque se establecería una analogía entre el dominio unilateral de la razón sobre la sensibilidad con la del poder de lo universal-estatal sobre la anarquía de las masas y de los individuos, de la cultura sobre la naturaleza, “de aquellos con la posibilidad del ocio sobre los que sólo tienen tiempo para trabajar”¹⁰⁶. Por ello, Schiller es mucho más radical políticamente hablando en sus planteamientos que Kant. La identidad entre acuerdo y desacuerdo de la experiencia estética, tal y como él la define, le permite conferir al estado estético una significación política más allá de la promesa de la mera mediación social, implicada en el sentido común kantiano, que esperaba unir el sentido refinado de la élite con la natural simplicidad de la gente ordinaria¹⁰⁷. Lo que Schiller promete es la superación de esa misma separación entre esas dos supuestas humanidades. Simplemente, desbarata esa oposición.

Es por esto que la revolución estética no sólo ha de ser previa, sino que también es más profunda que la revolución política. El principio aportado por la ociosidad de la diosa a esa revolución es la manifestación de una libertad que ya no oprime a ninguna materialidad resistente, porque es una libertad no opresiva, sin poder, que revoluciona las formas sensibles que preceden y predeterminan las formas instituidas del Estado y de la jerarquía social:

El *sentido común* ya no conlleva simplemente la promesa de una comunicación entre la cultura cultivada y la naturaleza salvaje. Ya no es sin más el lugar de una mediación entre lo

¹⁰⁵ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 95. Cfr. Así mismo, “Aesthetics as Politics”, *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 31.

¹⁰⁶ Ibíd., p. 96.

¹⁰⁷ Ibíd., “Lyotard and the aesthetics of the sublime”, ed. cit., p. 98.

alto y lo bajo. Aporta el principio integral de una nueva humanidad, caracterizada por un nuevo *sensorium*. Pero lo aporta en la excepcionalidad misma que lo caracteriza. El sentido común es un sentido común excepcional o, si se prefiere, un sentido común propio del disenso¹⁰⁸.

No se puede enfatizar suficientemente la centralidad del *disenso* en Schiller, subrayada por Rancière. De hecho, este énfasis desbarata varios de los lugares comunes contruidos en torno a Schiller: su defensa de una especie de armonía preestablecida, el privilegio de lo bello armónico sobre lo sublime inconciliable, su idealismo estético exacerbado o su ingenuidad histórica, basada en una supuesta propuesta de recuperación escatológica de la armonía perdida. El carácter en absoluto *amistoso* del juego estético schilleriano manifiesta una tensión de contrarios que son suspendidos a la vez, llegando a intercambiarse en el extremo de su oposición. Una tensión que, por cierto, no queda resuelta mediante cierta serenidad proporcionada por el Juicio sobre lo bello, sino que se traduce en un estado sensible de excepción, en el que el sujeto es presa de una guerra interna, en la que una autonomía se logra en detrimento de otra. Esto es, la autonomía formal del entendimiento y de la voluntad¹⁰⁹. Si la libertad, actualizada tanto por la *conciliación* propia de lo bello como por lo *inconciliable* de lo sublime, puede ser propuesta como el comienzo de una nueva humanidad es porque es una libertad sin contrario o, como afirma Rancière, “una libertad que únicamente tiene como contrario la *parcialidad*, la separación de las funciones y de las humanidades¹¹⁰. Así, ante la contemplación de la libre apariencia, la autonomía que experimenta el sujeto equivale de hecho a una desposesión o a una pérdida de poder, dada la inaccesibilidad de la obra que, sin embargo, precisamente por ese carácter disensual implica así mismo su aparente contrario, esto es, la promesa de una nueva comunidad. Promete la posesión de un mundo de libertad e igualdad sensibles, a través de una figura que no se puede poseer de ninguna manera¹¹¹.

¹⁰⁸ Ibid., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 98

¹⁰⁹ Ídem.

¹¹⁰ Ibid., p. 99.

¹¹¹ Ibid. 100.

La educación estética frente a la ilustración del entendimiento.

Por ello, a partir de la educación estética schilleriana no se puede hablar de una oposición entre un arte autónomo y un arte sometido a la heteronomía política. Porque se trata de la autonomía de una experiencia: la experiencia estética que contempla un objeto que siempre permanece inasible. La educación estética parte precisamente de ese punto específico de intersección entre la autonomía y la heteronomía, que están implicadas en el modo de experiencia estético: la autonomía de la experiencia estética que se cruza con otra autonomía, produciendo de este modo una heteronomía. Si esto es así es porque la autonomía o autosuficiencia de la obra de arte radica precisamente en su ociosidad, en la ausencia de todo fin perseguido o voluntad, de modo que al mismo tiempo encarna las propiedades de lo que no es una obra de arte: “la propiedad de ser una cosa artística se define ahora por la identidad de las propiedades de esta cosa con las propiedades de su contrario, las de eso que no es arte”¹¹².

También precisamente por esta razón, la educación estética schilleriana nunca puede ser entendida como “instrucción”. Al ser entendida y propuesta como la destrucción de los sensorios de la dominación y la configuración de otros nuevos más allá de ésta, la educación estética no puede sino entenderse como el aparecer y la demostración de la posibilidad de otras configuraciones de la vida colectiva. Aunque, por un lado, es cierto que la actitud de Rancière respecto al valor “político” de la educación en el sentido de Schiller es ciertamente ambigua y muchas veces varía, en función de lo que quiere enfatizar o denunciar según el texto del que se trate. Por otro, lo que resulta innegable es que toda su teorización acerca de la educación como autodemostración de la igualdad de las inteligencias, frente al embrutecimiento producido por lo que denomina la lógica del maestro o lógica de la lección¹¹³, aunque es adscrita directamente a Jacotot, tiene un corte más que schilleriano. A grandes rasgos, podría decirse que la educación de la que habla Schiller es precisamente estética porque no está basada en ninguna clase de tutelaje, sino que es en primer lugar una liberación de la sensibilidad, en tanto que ésta se (auto)presenta como igual a la razón: no una educación basada en la relación de dominación maestro-alumno, sapiente-ignorante, sino precisamente, en el desbarajuste de dicha relación, que es donde reside su potencial emancipador.

¹¹² Ídem.

¹¹³ Ibíd., *La leçon d'Althusser*. París, Gallimard, 1974. Cfr. Así mismo, *El Maestro ignorante*, ed. cit.

La misma estructura de esa lógica de la lección, de la que habla Rancière, esto es, la concepción ordinaria de la “educación” o de la pedagogía como enseñanza e instrucción, evidencia claramente todavía la estructura de la dominación. Según la lógica de la instrucción pedagógica, el papel que se le atribuye al maestro radica en la supresión de la distancia entre su saber y la ignorancia del alumno. Ahora bien, esa distancia es suprimida al coste de ser reproducida una y otra vez, en tanto que el maestro siempre tiene que ir un paso por delante. Esto es, tiene que poner entre el alumno y él una nueva ignorancia en tanto que, además, el ignorante siempre ignora su ignorancia¹¹⁴. Es precisamente el saber de su propia ignorancia lo que siempre faltará al alumno, pero es importante tener en cuenta que, aquí, el saber no es definido como un conjunto de conocimientos, sino como una *posición*¹¹⁵. Al concebir su saber como una posición, en relación con el acceso a la verdad, el maestro como “instructor” le niega al ignorante toda posibilidad de educarse y emanciparse por sí mismo, si no es a través de él. De este modo, la primera de las lecciones del maestro radica en la verificación misma de esa propia posición. Al mostrarle al ignorante en primer lugar su incapacidad, el maestro justifica su propio presupuesto: la desigualdad de las inteligencias. Una justificación que sería sinónimo, para Jacotot, de *atontamiento*¹¹⁶, producido siempre a partir de toda instrucción semejante. De toda instrucción de carácter vertical. Embrutecimiento frente al cual Jacotot, esto es, Rancière, propone su idea de emancipación intelectual que pasa en primer lugar por la verificación de la igualdad de todas las inteligencias. No se trata de la afirmación de la igualdad del valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad de la inteligencia respecto a sí misma en todas sus manifestaciones¹¹⁷.

No se trata tampoco de que Rancière le niegue toda posibilidad de un papel en el proceso emancipatorio a los intelectuales, o a lo que en términos más schillerianos, podría denominarse “ilustrados”. La labor de estos consistiría fundamentalmente en la comprensión y análisis de la dominación y de su desarrollo histórico. El problema es que la mera comprensión no lo es todo. La cuestión para los dominados nunca ha descansado en tomar consciencia de la dominación, sino en crearse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea ya la dominación¹¹⁸. No se resiste o se cambia

¹¹⁴ Ibid., “El espectador emancipado” (pp. 7-28) en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 15.

¹¹⁵ Ibid., p. 16.

¹¹⁶ Ibid., *El Maestro ignorante*, ed. cit., p. 16.

¹¹⁷ Ibid., “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 16.

¹¹⁸ Ibid., p. 65.

aquello en que la humanidad se ha convertido mediante un mero reconocimiento, sino que es necesario formar nuevas prácticas, a través de una *política democrática*, esto es, presuponiendo la igualdad de cada individuo envuelto en la lucha: “haciendo nuestros los sentimientos de los demás”, como decía Schiller. Y esa igualdad, de hecho, pasa por el mismo reconocimiento de la igualdad de las inteligencias: el hecho de que la práctica no tutelada de la apropiación intelectual, esto es, que la emancipación intelectual individual da a la emancipación social su principio y su modelo es algo que, a su entender, nunca podría enfatizarse demasiado¹¹⁹. Y esto es porque la inteligencia no es comprendida por Rancière en el sentido clásico de entendimiento o razón:

La inteligencia no es el poder de comprensión mediante el cual ella misma se encargaría de comparar su conocimiento con su objeto. Ella es la potencia de hacerse comprender que pasa por la verificación del otro. Y solamente el igual comprende al igual. *Igualdad e inteligencia son términos sinónimos*, al igual que razón y voluntad. [...]. La igualdad de las inteligencias es el vínculo común del género humano, la condición necesaria y suficiente para que una sociedad de hombres exista¹²⁰.

Como decía Schiller, en aquella nota en la Carta XIII, la emancipación no comienza por la transmisión de máximas y principios, por muy loables que estos sean, sino por reconocer lo ajeno como igual a lo propio. O, como diría Rancière, entendiendo que esa “propiedad” no es esencial. Por ello, el papel del intelectual nunca puede ser el del maestro, que presupone siempre una distribución no igualitaria de las posiciones. El intelectual no puede ser un instructor porque en una política democrática todo el pueblo se presupone igual a aquellos que supervisan, diagnostican, enseñan, etc. No hay lugares propios asociados a características propias de supuestos colectivos concretos en una política democrática. Lo *propio* de ésta no es sino la impropiedad de los lugares y la impropiedad de los actores políticos: la afirmación de la capacidad de *cualquiera*¹²¹. La emancipación comenzaría precisamente mediante el cuestionamiento de esas posiciones¹²².

¹¹⁹ Ibid., *El maestro ignorante* págs. 43-45.

¹²⁰ Ibid., pág. 97. Sin cursiva en el original. No debe confundirse, por otro lado, esta idea de Rancière con el modelo habermasiano de democracia basada en la comprensión y diálogo entre dos interlocutores. El modelo de democracia consensual de Habermas presupone que todos los sujetos democráticos están en igualdad de condiciones de participar en la esfera pública, al menos indirectamente a través de la representación política.

¹²¹ Ibid., *El desacuerdo*. Op.cit., *passim*.

¹²² Ibid., “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 18.

Es este el mismo principio de la educación estética schilleriana que, además desbarata otra lógica de la dominación desde la cual se habría entendido siempre el mismo *carácter educador del arte*. Se trata de la concepción del arte como trasmisor de un mensaje y la comprensión de la recepción de ese mensaje por el público, como una concienciación. Esta concepción consiste en la misma lógica pedagógica que tendría su origen en el régimen ético de las imágenes que oponía apariencia y realidad y que vendría ejemplificada en la paradoja del espectador de teatro, por la cual, el teatro no puede existir sin ese espectador, pero esa misma condición implicaría un mal implícito en tanto que mirar no es conocer y, además, implica siempre una pasividad.

Estas oposiciones –mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad– son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen propiamente un reparto de lo sensible, una distribución a priori de las posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad¹²³.

Por esta razón el carácter político-emancipador del arte nunca puede residir en la comprensión de un mensaje escondido tras la supuesta pasividad de una imagen. En primer lugar, porque todo arte basado en la presuposición de su eficacia política como trasmisor de un mensaje sigue descansando en el esquema de la dominación, basado en la lógica pedagógica¹²⁴. Ahora bien, esto también implica la imposibilidad de la existencia de un modelo para el arte político¹²⁵. Un arte politizado, como el que por ejemplo promulgaban un Benjamin, un Brecht o un Artaud, cae presa de la paradoja misma del arte crítico. Este, por su propia disposición, bien apelaría a un espectador previamente constituido y concienciado capaz de finalizar por sí mismo el trabajo metafórico comenzado por la obra crítica, bien presupondría en los espectadores una incapacidad de ver la verdad bajo el flujo aparential. Así, se auto-adjudicaría la tarea *educativa* de *demostrar* esa verdad y, consecuentemente, pretendería generar un sentimiento de culpabilidad en esos mismos espectadores, por esa incapacidad de ver lo real o esa negación a reconocerlo. Esta idea presupone, por un lado, que la *eficacia* política de una obra radicaría en su capacidad transmisora del mensaje que el artista habría pretendido comunicar desde el principio. Por otro, presupondría también la pasividad del espectador, que sólo *mira* inconsciente de lo que ve. Frente a esa

¹²³ *Ibíd.*, p. 17.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 19.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 84.

pasividad, estaría la actividad consciente del artista, cuya prerrogativa sería entonces la de concienciar e informar al espectador acerca de aquella verdad que su obra desvela para, a partir de esa concienciación, moverle a la acción¹²⁶. Por el contrario, en el régimen estético, la emancipación que puede venir amparada en primer lugar por el arte comienza precisamente con la comprensión de la mirada, también como una actividad que, en ese mirar, confirmaría o cuestionaría la distribución de las posiciones¹²⁷.

Por lo tanto, dentro del régimen estético, la eficacia política propia del arte no puede descansar sino sobre la misma paradoja que conforma dicho régimen:

Es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta producción se ve apropiada por los espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización¹²⁸.

Esto significa que la eficacia estética descansa siempre en la suspensión de todo vínculo determinable *a priori* entre cualesquiera que sean la intención del artista, el objeto artístico resultante, la mirada del espectador y el posterior estado suscitado por dicha mirada. Esta singular forma de eficacia es la eficacia de la desconexión. Y es, para Rancière, por tanto, la eficacia de un disenso¹²⁹, en tanto que las obras de arte son propuestas en un espacio-tiempo neutralizado, y el resultado no puede ser la incorporación de un saber, una virtud o un 'habito. Al contrario, el resultado sería la disociación de cierto cuerpo de experiencia¹³⁰ y la definición de otro cuerpo "inadaptado" al reparto policial de los lugares, las funciones y las competencias sociales¹³¹.

De esta manera, ni siquiera la distinción entre un arte políticamente cargado por su contenido y un arte político por su forma tendría aquí sentido. En primer lugar porque dicha distinción negaría el principio del que se partía, esto es, la tajante negación de que el arte y la política sean dominios separados que necesitan ser unidos de alguna manera¹³². Si el arte tiene que ver con la política, justamente en la forma en la que toma

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 20. Cfr. Así mismo, "Problemas y transformaciones del arte crítico" en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 38.

¹²⁷ *Ibíd.*, "El espectador emancipado" en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 18.

¹²⁸ *Ibíd.*, "Las paradojas del arte político" (pp. 53-86) en *ibíd.*, p. 60.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 63

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 64

¹³¹ *Ibíd.*, p. 65.

¹³² *Ibíd.*, "Aesthetics as politics", ed. cit., p. 40.

distancia de un reparto de lo sensible previo, su carácter político reside entonces en el modo por el cual divide el tiempo y se hace con el espacio¹³³. El arte *es* político en tanto que consiste en la práctica de una *nueva* división de un espacio material y simbólico dado, siendo no las obras de arte las que producen ese tipo de conmociones en las distribuciones previas de los cuerpos, sino precisamente las maneras de mirarlas¹³⁴. Esto significa, a su vez, que las obras de arte no sirven para crear un *nosotros*, a la manera de la actividad política, sino un

Tejido disensual en el que se recortan las formas de construcción de objetos y las posibilidades de enunciación subjetiva propias de la acción de los colectivos políticos. Si la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, la política propia del arte, en el régimen estético, consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, [...], de donde emergen los mundos propios del *nosotros* político. Pero en la medida en la que pasa por la ruptura estética ese efecto no pasa por ningún cálculo determinable¹³⁵.

Una cierta indecibilidad del arte, una práctica de introducción del mismo en el ámbito de lo no-artístico, de cierta posibilidad de intercambio entre la vida y el arte sería entonces de hecho un requisito necesario para siquiera poder pensar en la existencia de un arte verdaderamente político. Un arte cuya esencia, como se decía, es irreductible a la mera oposición entre un *art pour l'art* y un *arte comprometido*. La existencia de lo que Rancière denomina “micro-política” del arte depende de la posibilidad de atravesar los límites y de cambiar las relaciones entre arte y no-arte, de la combinación e intercambio entre la radical originalidad del objeto estético y la apropiación activa del mundo común. En este intercambio e *indeterminación* se juega la cuestión de la política del arte. Este toma prestada su inteligibilidad precisamente de esas zonas de indistinción, fronterizas, entre el arte y las otras esferas. Pero, además, debe mantenerse el aislamiento de la obra para tener el sentido de heterogeneidad sensible que da lugar a la posibilidad del rechazo político¹³⁶.

Por tanto, el carácter político del arte en el régimen estético nunca puede radicar en la adjudicación al mismo de la tarea consciente e intencional de la transformación

¹³³ *Ibíd.*, “Políticas estéticas” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 17

¹³⁴ *Ibíd.*, “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 66.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 69

¹³⁶ *Ibíd.*, “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 39.

radical de las formas de la experiencia sensible. Tal adjudicación supondría un intento por superar esa *indeterminación*, en la que estaría basada la eficacia política del arte en el régimen estético. Ahora bien, precisamente esta habría sido la intención de las grandes metapolíticas, un riesgo que se hallaría siempre en el mismo corazón del carácter paradójico del régimen estético.

1.2. La paradoja schilleriana y sus potenciales derivas metapolíticas.

Si bien el análisis anteriormente citado no parece sino demostrar la clara intención de Rancière de salvaguardar el pensamiento schilleriano de las acusaciones de ser fácilmente asociado con intenciones políticas “peligrosas”, su valoración final es mucho más ambivalente de lo que cabría quizá esperar. Rancière justifica dicha ambivalencia mediante esa idea de la paradoja sobre la que Schiller habría construido todo su edificio estético-político. Una paradoja sobre la que descansa todo el potencial político-emancipatorio de la formulación estética schilleriana y que, sin embargo, así mismo, contendría el mayor de los riesgos políticos: la transformación de la política de la estética en *metapolítica*, cuya comprensión del arte implica la pretensión de que este transforme *consciente e intencionalmente* de forma radical la distribución de lo sensible. O lo que, para Rancière, es lo mismo: la resolución de la cuestión política del orden de lo sensible, evitando precisamente toda clase de conflicto político o lucha. No se trata en absoluto de que Rancière cambie de opinión en cada texto sobre Schiller. Más bien, el acento parece cambiar en cada uno, de modo que en unos casos subraya la filiación democrática del juego estético y, en otros o incluso en un mismo texto, hace hincapié en cómo, por medio de su carácter paradójico, la estética schilleriana anuda arte y vida llevando en sí el germen de la *metapolítica*. Metapolítica que no consistiría sino en la pretensión de la eliminación de la política en sí como objetivo de toda “verdadera política”. Esto es, la auto-cancelación y sustitución de la lucha o conflicto políticos por otra “cosa”, ya sea esta cosa el *estado estético*, la *comunidad socialista*, etc. La eliminación de la lucha implica así mismo el borrado de todo disenso. De toda política entonces y, por tanto, implica una nueva policía¹³⁷.

La cuestión, sin embargo, es que la intención de Rancière no consiste en la defensa de la estética schilleriana frente a las acusaciones de proto-totalitarismo o de idealismo absoluto, sino que pretende entender y analizar el principio de *eficacia* de dicha propuesta. La pregunta que plantea de hecho es: ¿cómo es posible que el argumento que fundamenta el régimen estético, esto es, esa conjunción de autonomía y heteronomía, pueda tener consecuencias tan distintas, incluso opuestas?:

¹³⁷ Ibíd., “Políticas estéticas” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 26.

¿Cómo puede la noción de “estética” como experiencia específica llevar de una vez tanto a la idea de un mundo puro del arte como a la auto-supresión del arte en la vida, a la tradición del radicalismo de la vanguardia y a la estetización de la existencia común?¹³⁸

¿Cómo puede ser, entonces, que la filiación democrática del juego y la libre apariencia estética pueda acabar significando algo totalmente opuesto, esto es, el intento *metapolítico* de acabar con la democracia? Al contrario que las otras dos filosofías políticas analizadas por Rancière, esto es, la *archipolítica* y la *parapolítica*, la *metapolítica* parece finalmente no adscribirse de forma tan directa a un régimen específico de identificación de las artes, al modo en que las dos primeras se relacionan con el régimen ético de las imágenes y el régimen representativo o poético respectivamente. Sin embargo, Rancière había afirmado claramente que el régimen estético era estrictamente idéntico al régimen de la democracia. Ahora bien, afirma también que la asociación del régimen estético del arte a la *metapolítica*, cuya posibilidad es un riesgo inherente a su mismo carácter paradójico, puede incluso implicar un compromiso de la estética con algo aún peor: la recaída en la comprensión del arte como transmisor de un mensaje de verdad o falsedad y, por lo tanto, un nuevo compromiso con el régimen ético de las imágenes, ya que volvería a apoyarse en el presupuesto fundamental de dicho régimen, esto es, la idea del arte como transmisor de un mensaje, de un contenido. Su comprensión como vehículo de instrucción, de manipulación, o de poder, entonces.

Entre el esteticismo y la efectividad.

Toda la problemática planteada por Rancière yace en la posibilidad de comprender de dos maneras diferentes la paradoja fundacional del régimen estético. Esto es, la comprensión schilleriana de la relación entre el juego y la plenitud humana como la idea de que “existe una experiencia sensorial específica –la estética– que contiene la promesa tanto de un nuevo mundo del Arte como de una nueva vida para los individuos y la comunidad”¹³⁹. Estas dos maneras, sin embargo, devuelven el debate al terreno de la cuestión de la *estetización* y vuelven a poner sobre la mesa la idea de que la asociación con el totalitarismo o, mejor, que la negación final de la democracia y su sustitución por

138 *Ibíd.*, “The Aesthetics Revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 134.

139 *Ibíd.*, p. 133.

algo más allá de toda lucha, sería inherente a la estética. La primera de las dos interpretaciones, que Rancière describe probablemente pensando en Bourdieu, aunque sin citarle¹⁴⁰, entiende la afirmación schilleriana y su promesa como una pretensión de *estetización de la vida*, como una “ilusión estética”, entendida en tanto que dispositivo que únicamente enmascara la realidad y esconde el hecho de que es la dominación de clases lo que verdaderamente estructura el juicio estético. Este es, según Rancière, un camino interpretativo infructuoso¹⁴¹. Y sería, por ejemplo, el caso de la crítica de intérpretes marxistas como Alexander Abusch o György Lukács, y también de autores más contemporáneos, como Terry Eagleton, Hans-Georg Gadamer o Martha Woodmansee, que acusan a Schiller de un exacerbado subjetivismo estético también debido a un excesivo énfasis en la autonomía de la experiencia estética¹⁴². En el caso de los primeros, sin embargo, el reproche al pensamiento schilleriano iría más en la línea de la acusación de su incapacidad para abandonar el idealismo, precisamente por su adherencia a los principios kantianos. Una vez más, es una acusación basada en el incumplimiento de una promesa. Si, como afirma Rancière, la estética marxista tiene como origen el régimen estético del arte inaugurado por Schiller, lo que parece reprochársele desde esa perspectiva es precisamente el no haber desarrollado hasta sus últimas consecuencias la idea del valor político del arte que, en este caso, vendría a ser el de la revelación y puesta de manifiesto de la diferencia de clases y de la dominación social: un arte que pretendería concienciar al proletariado de la lucha de clases y de su consecuente precariedad. Tanto Lukács como Abusch, como se decía, hacen una lectura del pensamiento schilleriano como si fuera una especie de proto-marxismo¹⁴³ frustrado que, finalmente, hubiera traicionado su promesa original. En *Der Junge Hegel*, Lukács hace de Schiller un precursor directo de Marx, llegando a afirmar que Schiller es el primero en considerar críticamente la división capitalista del trabajo, como problema central del pensamiento de la época¹⁴⁴. Por otro lado, esa crítica schilleriana a la

¹⁴⁰ Cfr. Bourdieu, Pierre: *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979. Trad. Richard Nice, *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard, Harvard University Press, 1984, p. 41; y *Las reglas de l'art*. Paris, Le Seuil, 1992. Trad. Susan Emanuel, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary field*. Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 167.

¹⁴¹ Rancière, Jacques: “The Aesthetics Revolution and its outcomes”, op. cit., p. 133

¹⁴² Para un desarrollo de la acusación de Gadamer y Eagleton al subjetivismo estético schilleriano, cfr. Cap. 3. 1. de este trabajo.

¹⁴³ Cfr. Abusch, Alexander: *Schiller. Größe und Tragik eines deutschen Genius*, ed. cit., pp. 192-201. Así mismo, Lukács, György: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin, Aufbau Verlag, 1954; *Goethe und seine Zeit*. Bern, A. Francke Verlag, 1947; *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft*. Berlin, Aufbau Verlag, 1954.

¹⁴⁴ Lukács, György: *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, ed. cit., pp. 69-70.

división del trabajo, en lugar de venir motivada por lo que sería una especie de anti-capitalismo romántico, estaría inscrita en una serie de tendencias de corte completamente ilustrado que Schiller habría recogido. Se trata de la contraposición del ideal ilustrado de la plena manifestación de la personalidad individual frente a la atomización y fragmentación de la naturaleza humana, provocada por la división del trabajo¹⁴⁵. Ahora bien, al igual que Abusch, Lukács tampoco deja de afirmar repetidas veces que el exacerbado idealismo estético schilleriano, propiciado por su adherencia a los principios kantianos, implica necesariamente un escapismo de los verdaderos problemas socio-políticos de la época¹⁴⁶. El “estado estético” schilleriano, que no es sino “una *huida* hacia el soñado círculo utópico de la élite intelectual y moral”¹⁴⁷. De la misma manera, Abusch acusa a Schiller de haber abandonado la creencia en el valor moral del arte por un énfasis excesivo en la noción de autonomía¹⁴⁸ del mismo. Esta crítica, sin embargo, peca de diversas insuficiencias. En primer lugar, porque se hace desde un contexto que no es schilleriano. Su consideración negativa de la división del trabajo se debe efectivamente a la fragmentación que produce en la naturaleza humana, pero no es exactamente una crítica al capitalismo como tal. Como hace notar Beiser, dentro de las diferencias conceptuales y contextuales existentes entre Schiller y Marx, el primero sitúa como origen de la división del trabajo el mismo desarrollo civilizatorio, no la producción capitalista¹⁴⁹. Además, esta división para Schiller es un momento de conflicto necesario para la evolución de la especie, como afirma en primer lugar en *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* (Algo sobre la primera sociedad humana al hilo de los escritos de Moisés, 1789)¹⁵⁰. Schiller retrocede aquí a una hipotética primera sociedad humana en la que una temprana división del trabajo y la consecuente propiedad privada no sólo supone el surgimiento de la hostilidad entre los hombres y la aparición de los tiranos que, a su

145 Ibid., p. 70.

146 Ibid., “A propósito de la estética de Schiller” (1935) en *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, ed. cit., Traducción de Manuel Sacristán, *Aportaciones a la historia de la estética*. México DF-Barcelona, Grijalbo, 1965, pp. 21, 23, 26, 49, 103, passim. “La teoría schilleriana de la literatura moderna” (1935) en *Goethe y su época*. Traducción de Manuel Sacristán. México DF-Barcelona, Grijalbo, 1968, p. 195

147 Ibid., p. 211. Sin cursiva en el original

148 Abusch, Alexander, *Schiller. Größe und Tragik eines deutschen Genius*, ed. cit., pp. 184-192

149 Beiser, Frederick: *Enlightenment, Revolution and Romanticism. The genesis of modern political thought 1790-1800*. Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 104.

¹⁵⁰ Schiller, Friedrich: “Etwas die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaische Urkunde”, NA XVII: pp. 398-413. “Algo sobre la primera sociedad humana según el hilo conductor de los escritos de Moisés” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, (pp. 19-35). Introducción de Rudolf Malter, trad. Faustino Oncina. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1991, p. 22.

vez, provocan la corrupción de las costumbres, sino que también postula esta fragmentación de la actividad humana como único medio para desarrollar las facultades. De hecho, el mismo Marx, en sus famosos *Manuscritos* de 1844, se distancia de un proceder semejante:

No nos coloquemos, como el economista cuando quiere explicar algo, en una imaginaria situación primitiva. Tal situación primitiva no explica nada, simplemente traslada la cuestión a una lejanía nebulosa y grisácea. Supone como hecho, como acontecimiento, lo que debería deducir, esto es, la relación necesaria entre dos cosas, por ejemplo, entre división del trabajo e intercambio. Así es también como la teología explica el origen del mal por el pecado original: dando por supuesto como hecho, como historia, aquello que debe explicar¹⁵¹.

Si bien este no es el proceder exacto de Schiller que, ciertamente recurre a la idea del pecado original en este escrito, esta cita revela una clara distancia entre él y Marx, aunque este había reconocido también en la esclavitud el origen del progreso social y de la división del trabajo¹⁵². Baste decir que, aunque Schiller recoge del kantiano *Muthmaßlicher Anfang des Menschengeschichte* (*El presunto comienzo de la historia humana*) de 1786¹⁵³ la idea del pecado original como *felix culpa*¹⁵⁴, y este como origen de la civilización, no lo hace en un sentido teológico, sino como la primera manifestación de la libertad, entendida como capacidad de elección:

Esta caída del ser humano desde el instinto, que trajo el mal moral a la creación, aunque tan sólo para hacer posible el bien moral, es sin discusión el acontecimiento más feliz y mayor de la historia de la humanidad. Desde este momento se escribe su libertad¹⁵⁵.

¹⁵¹ Marx, Karl: *Ökonomische-philosophische Manuskripte*. Berlin, Dietz Verlag, 1844. Traducción, Introducción y Notas de Francisco Rubio Llorente, *Manuscritos de Economía y Filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 105.

¹⁵² Marx, Karl y Engels, Friedrich: “La esclavitud antigua y la cultura mundial” en *Cuestiones de Arte y Literatura*. Selección, Prólogo y notas de Carlo Salinari, Trad. Jesús López Pacheco. Barcelona, Península, 1975, pp. 77-78.

¹⁵³ Kant, Immanuel: *Muthmaßlicher Anfang des Menschengeschichte*. Berlinische Monatsschrift, Erstes Stück, Januar, 1786.

¹⁵⁴ Macor, Laura Anna: *Il giro fangoso dell’ umana destinazione. Friedrich Schiller dall’ illuminismo al criticismo*. Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 138.

¹⁵⁵ Schiller, Friedrich: “Algo sobre la primera sociedad humana al hilo de los escritos de Moisés”, ed. cit., p. 21.

Aunque este será un tema que Schiller desarrolle en profundidad sobre todo en la sexta de las *Briefe*, sigue insistiendo en esa necesidad de la fragmentación de la naturaleza humana y de las esferas de actividad para el desarrollo de las facultades, como puede verse por ejemplo aquí:

Una práctica unilateral de las facultades humanas lleva al individuo inevitablemente al error, pero conduce a la especie hacia la verdad. Sólo reuniendo toda la energía de nuestro espíritu en *un* punto, y concentrando todo nuestro ser en una sola de nuestras facultades, damos alas a esa facultad, y la llevamos artificialmente mucho más allá de los límites que la naturaleza parece haberle impuesto¹⁵⁶.

Volviendo sobre la cuestión de un excesivo formalismo estético por parte de Schiller, esa acusación de abandono de la creencia en el valor del arte, ya sea moral o político, por abrazar su autonomía, se sustenta sobre la misma concepción *metapolítica* y su recaída en el régimen ético de las imágenes de la que hablaba Rancière. Ya que devuelve el potencial político del arte al terreno de su concepción como vehículo de un contenido, como transmisor de un mensaje. Si este tipo de acercamiento crítico a Schiller es infructuoso, para Rancière, se debe a dos motivos. En primer lugar, porque se lleva a cabo desde el postulado de que la estética y la política son dos ámbitos completamente ajenos el uno del otro, por lo que si es que han de unirse, lo harán mediante la comprensión del arte como vehículo de un contenido político. En segundo lugar, porque al hablar de transmisión –u ocultación– de un contenido, se está hablando al mismo tiempo en términos de *verdad*, volviendo bien al régimen ético de las imágenes, bien incurriendo de nuevo en la *metapolítica*.

Ahora bien, hay otra manera de entender la paradoja estética schilleriana. La acusación de Rancière es mucho más grave aunque afirma precisamente lo contrario que la primera de esas dos maneras de entenderla:

La afirmación y la promesa son solamente demasiado verdaderas, y que hemos experimentado la realidad de ese “arte de vivir” y de ese “juego”, tanto en los intentos totalitarios de realizar la comunidad como obra de arte como en la estetizada vida cotidiana de la sociedad liberal y su entretenimiento comercial. Si bien caricaturesca, esta actitud es mucho más pertinente. La cuestión es que ni la afirmación ni la promesa son inefectivas. Lo

¹⁵⁶Schiller, Friedrich: Carta VI, p. 155. Para un desarrollo de este tema y la clarificación de cómo Schiller no se conforma con dicho estado de fragmentación, cfr. Capítulo III de este trabajo

que está en juego aquí no es la “influencia” de un pensador, sino la eficacia de un argumento –uno que reformula la división de nuestras formas de experiencia¹⁵⁷.

Es curioso, sin embargo, que Rancière defina como “caricaturesca” la actitud que parece afirmar como pertinente respecto a Schiller. Sin embargo, no sorprende tanto cuando se compara con la actitud de uno de los mayores críticos de la educación estética schilleriana, Paul de Man, que hace una valoración en principio aparentemente idéntica:

La educación estética no es en ningún caso fallida; de hecho, funciona casi demasiado bien, hasta el punto de ser capaz de esconder la violencia que la posibilita¹⁵⁸.

De Man realiza sendas críticas del pensamiento schilleriano tanto en la conferencia “Kant y Schiller” como en “Formalización estética: *Über das Marionettentheater* de Kleist”¹⁵⁹. Críticas que, no obstante, no dejan de ser tampoco totalmente caricaturescas, algo que él mismo casi parece implícitamente reconocer. De Man termina su conferencia sobre Kant y Schiller citando un párrafo de la novela *Michael*¹⁶⁰ de Goebbels, comparándola directamente con Schiller. Si bien admite que ésta es una comparación basada en una malinterpretación, al mismo tiempo la justifica, afirmando que una malinterpretación semejante es la que lleva a cabo Schiller de Kant¹⁶¹.

Dejando aparte la cuestión de qué tipo de valoración merece un proceder hermenéutico semejante, es más interesante centrarse en el por qué del carácter caricaturesco de estas caracterizaciones tan amenazadoras de la propuesta estético-educativa de Schiller. Si la estética de Schiller resulta tan amenazadora es, evidentemente, porque es *efectiva*. Porque, justamente al contrario que lo que Rancière encontraría implícitamente en las acusaciones que formulaban autores como Lukács, Abusch, Eagleton o Gadamer, el régimen estético el arte y el juego estético tienen un potencial político real. Como afirmaba Rancière en la última cita: “la cuestión es que ni

¹⁵⁷ Rancière, Jacques: “The Aesthetics Revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 134.

¹⁵⁸ De Man, Paul: “Kant and Schiller” en *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart, “Kant y Schiller” (pp. 185-229) en *La ideología estética*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 289.

¹⁵⁹ Ibíd., “Aesthetic Formalization in Kleist’s *Über das Marionettentheater*” en *The rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984. Trad. E Introducción de Julián Jiménez Heffernan, “Formalización estética en *Über das Marionettentheater*” (pp. 355-374) en *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007.

¹⁶⁰ Goebbels, Joseph: *Michael: Ein Deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*. München, Eher Verlag, 1929.

¹⁶¹ De Man, Paul: “Kant y Schiller”, ed. cit., pp. 219-220.

la afirmación ni la promesa son inefectivas. Lo que está en juego aquí no es la “influencia” de un pensador, sino la eficacia de un argumento –uno que reformula la división de nuestras formas de experiencia”. Sin embargo, la efectividad de la experiencia estética, tal y como la plantea Rancière a partir de Schiller radica precisamente siempre en la no presuposición de su efectividad. Una eficacia basada en el carácter paradójico del arte que, si tiene un potencial político, es porque siempre es arte y algo más que arte. Como afirmaba en *El espectador emancipado*:

Es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta producción se ve apropiada por los espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización¹⁶².

Como se decía, la eficacia estética descansa precisamente sobre la suspensión de todo vínculo determinable *a priori* entre la intención del artista, la obra de arte a la que da lugar, la experiencia que de ello hace el espectador potencial y los posibles estados que esta experiencia pueda llegar a suscitar. Es una eficacia que descansa siempre en el ambiguo carácter *mixto* del arte, siempre arte y, a la vez, algo que no es meramente arte y cuyo potencial político no está nunca sujeto a ningún cálculo determinable¹⁶³. Esta es la razón de que resulte tan caricaturesca la caracterización como “amenazadora” de la promesa schilleriana. Y, sin embargo, también es la razón de que lleve en sí un peligro inherente, en tanto que la ambigüedad se haya precisamente en ese carácter fronterizo del arte, en ese punto en el que el arte sería arte y, a la vez, no meramente arte, esto es, un modo de vida.

La pretensión de Rancière, por eso, si bien parece inclinarse a subrayar el riesgo inherente a la eficacia política de la estética, es más bien clarificar el significado de esa conjunción que Schiller anota entre “el arte de lo bello” y “el arte de vivir” en tanto que toda la cuestión de la política de la estética, del régimen estético del arte, se abre en dicha conjunción: “la experiencia estética es efectiva en la medida en que es la experiencia de esa y”¹⁶⁴. A su vez, ello significa que esa “y” no sólo es lo que da efectividad política a la estética, sino que, a la vez, es la fundamentación de la autonomía estética, precisamente en función de su conexión con la esperanza de

¹⁶² Rancière, Jacques: “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 60.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 69

¹⁶⁴ Rancière, Jacques: “The Aesthetic Revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 134.

cambiar la vida. La clave para entender la “política” propia del régimen estético del arte reside, para Rancière, en comprender el modo en que esa “y” funciona, anudando autonomía y heteronomía en la “escena original” de la estética planteada por Schiller. Esa escena quedaría resumida en tres puntos. En primer lugar, la autonomía puesta en escena por el régimen estético del arte no es la de la obra, sino la de una forma de experiencia o, lo que es lo mismo, la obra de arte participa en el sensorium de la autonomía en la medida en que no es solo una obra de arte¹⁶⁵. En segundo lugar, en la medida en que la experiencia estética es una experiencia de heterogeneidad, su sujeto experimenta así mismo el rechazo de cierto tipo de autonomía. Por último, el objeto de esa experiencia es *estético*, en la medida en que no es, o al menos no sólo es arte¹⁶⁶. Si bien esta paradójica escena original es lo que posibilita el carácter promisorio de la estética, el desarrollo de la misma en aras de su efectividad implica casi de forma necesaria su conversión en la negación *metapolítica* de la democracia que en principio ella misma afirmaba.

La reencarnación de Grecia y la muerte de la promesa.

Según Rancière, ya la misma estructura de las *Briefe* atestiguaría esta transición o, si se quiere, esta tensión entre democracia y *metapolítica*. Si bien las dos primeras partes – especialmente las cartas III, XIII y XV –, estarían basadas en la preocupación de salvaguardar la sensibilidad de toda voluntad o intento de transformar radicalmente el mundo, para hacerlo directamente semejante a la razón, la tercera parte, sobre todo la controvertida carta XXVII, tendería a invertir esa prioridad. De este modo, la libre apariencia, en lugar de seguir presentándose como un estado de heterogeneidad suspensivo, tiende a identificarse ahora con el producto del espíritu humano, cuya intención es la transformación de todo el orden de las apariencias sensibles en un nuevo sensorio que haría las veces de espejo, en el que poder contemplar la imagen especular de su propia actividad:

El libre juego estético, que suspendía el poder de la forma activa sobre la materia pasiva y prometía una inédita igualdad, deja su lugar a un nuevo escenario, en el que el espíritu

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 136.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 135

somete la materia a su ley, un escenario de auto-educación de una humanidad que se ha emancipado de la materialidad y ha transformado el mundo a su imagen¹⁶⁷.

Como se apuntaba, este escenario contrasta fuertemente con otra de las maneras en las que Schiller, en las mismas *Briefe*, entiende el libre juego y la libre apariencia. Cuando Schiller expone por primera vez el ejemplo de la *Juno Ludovisi*, lo que hace es radicalizar la idea de la autosuficiencia de la estatua como *heterogeneidad*. Para Rancière, esta parte de las *Briefe* (sobre todo la Carta XV) acentúa la comprensión de la experiencia estética como una esfera de lo sensible en la que las relaciones que normalmente ordenan la experiencia sensible ya no tienen validez. Es por esto mismo por lo que la estatua es portadora de una promesa. Porque permanece radicalmente ajena al sujeto que la aprehende. Ahora bien, el problema es que esa autosuficiencia o heterogeneidad adquiriría finalmente otra significación: que la libre apariencia, en cuanto aparecer de una cierta libertad, es realmente la aparición de la libertad del pueblo griego¹⁶⁸. Ahora bien, este análisis de Rancière puede entroncarse fácilmente con las interpretaciones tradicionales de lo que puede denominarse la “nostalgia schilleriana”¹⁶⁹. Al igual que en el caso de dichas interpretaciones sobre la cuestión, Rancière no profundiza en la complejidad de esa supuesta nostalgia schilleriana que, en ningún caso, puede ser referida a un anhelo del retorno de la Antigüedad clásica como tal. Precisamente, lo que Schiller enfatiza en todos sus textos a partir de 1793¹⁷⁰, es la imposibilidad de dicho retorno. La imposibilidad de recuperar para la modernidad el ideal del arte griego como un espacio de reconciliación o la necesaria muerte de la belleza griega como tal espacio:

Hermoso mundo, ¿dónde estás? ¡Vuelve,
amable apogeo de la naturaleza!
Ay, sólo en el país encantado de la poesía
habita aún tu huella fabulosa.
El campo despoblado se entristece,

¹⁶⁷ Ibid., “Schiller y la promesa estética”, op. cit., p. 102.

¹⁶⁸ Ibid., p. 101

¹⁶⁹ Cfr. Por ejemplo, Butler, Eliza M.: *The tyranny of Greece over Germany: A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German thinkers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*. Boston, Beacon Press, 1958.

¹⁷⁰ En concreto por primera vez con *Über Anmut und Würde* (NA XX: pp. 251-808), con la aparición de su concepto de dignidad (*Würde*) e incluso en el poema *Die Götter Griechenlands* (cuya primera versión es publicada en *Der Teutsche Merkur* en 1788), que es el paradigma de esa “nostalgia schilleriana”.

ninguna divinidad se ofrece a mi mirada,
de aquella imagen cálida de vida
sólo quedan las sombras¹⁷¹.

Más aún, no sólo es imposible el retorno de Grecia como espacio de reconciliación, sino que tampoco es deseable: “lo que ha de vivir inmortal en el canto, debe perecer en la vida”¹⁷². Como subraya María del Rosario Acosta, la comprensión de la escisión como la verdadera condición moderna y su aceptación como tal por parte de Schiller le alejan de cualquier ingenuo clasicismo¹⁷³. De hecho, la auto-caracterización de Schiller como “sentimental” frente a Goethe, “ingenuo” entre los sentimentales¹⁷⁴, confirma la conciencia por parte de Schiller de su condición plenamente moderna. De la imposibilidad de la vida eterna de la belleza. También confirma, como de nuevo subraya Acosta, “la constatación de una nueva valoración del presente”¹⁷⁵. La nostalgia schilleriana no es una nostalgia por la Grecia Clásica como tal¹⁷⁶: “la nostalgia, que irrumpe una y otra vez en sus muy diversas ocupaciones filosóficas e históricas, es una nostalgia por la poesía como la patria verdadera del espíritu”¹⁷⁷. Se trata de un rechazo al mundo moderno *tal y como está configurado* y de una negativa a conformarse con dicha situación. Incluso si se dijese que, aunque Schiller fuera consciente de la imposibilidad de ese retorno, lo que está proponiendo realmente es la reconfiguración de una nueva Grecia en la modernidad mediante el arte, habría que afirmar que, precisamente por la conciencia de la imposibilidad de ese retorno, se da en Schiller la exigencia de una nueva solución para el individuo y la comunidad modernos. Al respecto, Lukács afirma que, si bien Schiller nunca deja de afirmar su dolor ante la pérdida de la totalidad griega como irrecuperable en el presente, rebasa ese dolor al

¹⁷¹ Schiller, Friedrich: “Die Götter Griechenlands”. Traducción, Estudio introductorio y Edición bilingüe de Daniel Innerarity, “Los dioses de Grecia” en *Poesía Filosófica*, Madrid, Hiperión, 1994, p. 21. Esta traducción de Innerarity es la de la segunda y definitiva versión del poema, escrita entre 1793 y 1794: “Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,/Holdes Blütenalter der Natur!/Ach, nur in dem Feenland der Lieder/Lebt noch deine fabelhafte Spur./Augestorben trauert das Gefilde,/keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,/Ach, von jenem lebenswarmen Bilde/Blieb der Schatten nur zurück”.

¹⁷² *Ibid.*, p. 23, “Was unsterblich im Gesang soll leben,/Muss in Leben untergehn”.

¹⁷³ Cfr. Acosta López, María del Rosario, *La tragedia como conjuro*, ed. cit., *passim*

¹⁷⁴ Schiller, Friedrich: *Über naïve und sentimentalische Dichtung, Die Hören*, núms. 11 y 12 de 1795 y 1 de 1796. NA XX: pp. 413-503. Trad. Juan Probst y Raimundo Lida, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona, Icaria, 1985, p. 92.

¹⁷⁵ Acosta López, María del Rosario, *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 30

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 30-31

¹⁷⁷ Humboldt, Wilhelm von: “Sobre Schiller y el curso de su desarrollo espiritual” en Zubiría, Martín (ed.): *Escritos sobre Schiller* (pp. 25-80). Madrid, Hiperión, 2004, p. 34. Cit. en Acosta López, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 31.

convertirlo en el terreno estético, sobre una amplia base filosófica y cultural, en una comprensión del carácter específico del mundo moderno que condiciona también su proceder artístico. De modo que “la grandeza de la comprensión histórica de Schiller, [...], se basa muy esencialmente en que en ella nunca se supera definitivamente aquel dolor”¹⁷⁸. Por ello, la solución propuesta por Schiller, si bien tendría como vehículo el arte y la educación estética y por objeto la emancipación del ser humano como un todo, no puede sino partir de la conciencia de esa escisión como la misma condición del hombre moderno¹⁷⁹, por muy paradójico que esto pueda parecer en una primera lectura. Por lo tanto, la propuesta de Schiller no puede entenderse como la construcción de una nueva Arcadia. La nostalgia schilleriana es una mirada del presente a través del pasado y la pregunta fundamental que plantea dicha mirada no es en absoluto “¿cómo retornar a ese pasado?” o “¿cómo hacer que ese pasado vuelva de algún modo en el presente?”, sino, como afirma Acosta, *qué dice el pasado sobre el presente*¹⁸⁰.

Para Rancière, la supuesta utilización schilleriana del busto de la *Juno Ludovisi* como potencial reencarnación de la libertad del pueblo griego no implicaría un nuevo conflicto entre la autonomía del arte y la posible posterior heteronomía política de la obra. Pero en esta figura reside justamente la potencial reconversión del régimen estético del arte en *metapolítica* o su recaída en el régimen ético de las imágenes. La *Juno Ludovisi*, como nueva aparición de la libertad del pueblo griego, es el signo de que hay una tensión en la misma idea de igualdad desarrollada por el régimen estético, que se relaciona con la noción misma de autonomía del arte. Esto es, con la identificación del arte en su singularidad. De este modo, la tensión presente en la igualdad estética no se refiere a una oposición entre la pureza del arte y su potencial politización, porque la autonomía no es la de la obra, sino la de una experiencia. Por lo tanto, la tensión se refiere precisamente a la misma idea de *pureza* y de la materialidad del arte como prefiguración de una nueva comunidad, de lo que se tiene en común¹⁸¹. Por ello, lo que se opone son dos maneras de entender el encuentro entre la autonomía del arte y la heteronomía política. Dos maneras de entender y plantear la relación entre lo que sería propio del arte y la configuración sensible de la comunidad: la identidad entre arte y no arte, sujeta por el juego estético, y su promesa tanto de un nuevo *aesthetische Kunst* como de un nuevo *Lebenskunst*.

¹⁷⁸ Lukács, György: *El joven Hegel*, ed. cit., p. 315.

¹⁷⁹ Para un desarrollo de este tema, cfr. Cap. 3. 2. de este trabajo.

¹⁸⁰ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 40.

¹⁸¹ Rancière, Jacques: “Políticas estéticas” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 27.

Estas dos maneras se encontrarían en tensión en el mismo Schiller. Por una parte, el arte como apariencia libre, constituye la anticipación bajo la forma de una promesa de una humanidad íntegra y no alienada más allá de la dominación. Por otra, el arte en su singularidad posee una autonomía que es, sin embargo, la autonomía de la forma de vida que expresa. En el caso de la *Juno Ludovisi*, se expresa la autonomía de la forma de vida griega, íntegra y no fragmentada. El arte autónomo en el régimen estético presupone una comunidad libre e íntegra que, como la griega, no estaría dividida en diversas esferas y en la que, por tanto, el arte no se diferenciaría en absoluto de la vida misma. En este sentido, habría una contradicción en la coherencia interna de la distribución de lo sensible específica que es expresada por el arte como promesa política y que, de hecho, es lo que posibilitaría su condición como tal promesa. Si el arte es promesa de comunidad es porque, al mismo tiempo, es comprendido como el objeto de una experiencia autónoma específica que, así mismo, compone un espacio en común autónomo. Ahora bien, precisamente lo que hace del arte una promesa es su carácter de ser a la vez algo más que arte, esto es, el hecho de ser la expresión de un modo de habitar el espacio en común. Esto no significaría otra cosa que, si bien la autonomía del arte constituye e incluye una promesa de emancipación, al tener esa emancipación como ideal la constitución de una comunidad como la griega, el cumplimiento de la promesa exige la desaparición del arte como tal y su conversión en forma de vida¹⁸². El cumplimiento de la promesa implica la muerte del arte como radical heterogeneidad, porque el arte ya no se distinguiría de las otras esferas de la vida. De modo que, si se lleva a cabo, si *se efectúa*, pierde inmediatamente su potencial emancipador. Por ello anuncia Rancière que la *metapolítica* estética no puede cumplir su promesa sin traicionarla al mismo tiempo. Para permanecer como promesa de emancipación, nunca puede dejar de ser mera promesa, mero ideal de una *nueva* vida. Una nueva vida cuyo ideal no sería otro que el modo habitar característico que se supone del pueblo griego:

La vida griega, así construida es una vida libre, autónoma, pues se trata de una vida que no se somete a las formas de autoridad que gobiernan a las distintas esferas de experiencia. [...] El pueblo libre es aquél que no conoce la división de funciones y dominios, la separación entre moral y política, política y religión, religión y arte, etc.¹⁸³.

¹⁸² *Ibíd.*, pp. 28-29.

¹⁸³ *Ibíd.*, “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 100

La famosa paradoja trabajaría de esta manera. Sin embargo, Rancière ignora el hecho de que Schiller niega que ese ideal artístico pueda o deba cumplirse en la vida¹⁸⁴. Lo que en un principio expresaba la estatua de la *Juno Ludovisi* era la existencia de una esfera extraña y heterogénea a la estructuración de la ordinaria experiencia sensorial. Ahora, sin embargo, parece encarnar todo lo contrario. Es decir, una vida más allá de la separación entre esferas heterogéneas, que no conoce una experiencia diferenciada de lo religioso, lo ético, lo artístico, etc. De este modo, la autonomía de la estatua pasa a encarnar la representación de una autonomía que tuvo lugar en el pasado:

La promesa que trae consigo es la de un mundo nuevamente indivisible, la de un mundo donde el arte ya no existirá como mundo separado, y en el que las prácticas de los artistas serán idénticas a las formas de elaboración activa de un mundo en común¹⁸⁵.

Aunque Rancière lo había rechazado frontalmente, parece volver aquí al análisis más tradicional de la conexión entre estética y política en el pensamiento schilleriano. Sobre todo en el sentido de una estetización de la política en el sentido benjaminiano, ya que “las prácticas de los artistas serán idénticas a la elaboración de la vida en común”: la aplicación del *art pour l’art* a la política. Porque es “en virtud de su pureza que la materialidad del arte ha sido capaz de hacerse a sí misma la materialidad anticipada de una diferente configuración de la comunidad”¹⁸⁶, Rancière insiste vehementemente en que el problema no se halla en un supuesto conflicto entre la pureza o autonomía del arte y su posible politización. Ahora bien, ¿qué entiende Rancière por “politización”?

Lo que la educación estética y la experiencia no prometen es apoyar la causa de la emancipación política mediante formas de arte. Su política es una política que es específicamente suya, una política que opone sus propias formas a aquellas construidas por las intervenciones disensuales de los subjetivaciones políticas. Una “política” semejante, entonces, debe ser llamada realmente “metapolítica”. En general, la metapolítica es el pensamiento que pretende superar el disenso político mediante un cambio de escena, mediante el paso de las apariencias de la democracia y de las formas

¹⁸⁴ Esto se desarrollará más adelante, en el Capítulo 3.2. de este trabajo.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, “Schiller y la promesa estética”, *op. cit.*, p. 10

¹⁸⁶ *Ibíd.*, “Aesthetics as politics” en *Aesthetics and its discontents*, *ed. cit.*, p. 32.

del Estado a la infra-escena de los movimientos subterráneos y energías concretas que las constituyen¹⁸⁷.

El problema por tanto, reside en la misma manera en que el arte planteado desde la perspectiva schilleriana pretendería hacerse *efectivo* como “política”. Una política que sustituiría los procesos disensuales que Rancière entiende como la verdadera *política*. Precisamente en función de su pureza, la materialidad del arte prefigura al mismo tiempo una nueva configuración de lo común. Es aquí donde se halla la contradicción. Por un lado “la vida colectiva por venir está encerrada en el volumen resistente de la obra de arte”, esto es, permanece radicalmente heterogénea y, por ello, es portadora de una promesa. Por otro, el mismo arte “es actualizado en el movimiento evanescente que perfila un espacio común diferente”¹⁸⁸. Rancière repite y desarrolla esta misma argumentación en *Malaise dans l'esthétique* y en “Aesthetic revolution and its outcomes”. Por un lado, la estatua mantiene la promesa de una humanidad plena por venir gracias a su extrañeza y su radical indisponibilidad:

Esta estatua, que no puede ser poseída por el sujeto de la experiencia estética, promete la posesión de un mundo nuevo. Y la educación estética, como la compensación por la revolución política, es la educación recibida a través de la extrañeza de la libre apariencia, a través de la experiencia de la no posesión y la pasividad que aquella impone¹⁸⁹.

Esto es, Rancière no se desdice respecto al potencial emancipador y liberador que se halla tras la concepción estética de Schiller. Esto no es una acusación, muy en la línea de la hermenéutica tradicional, de que Schiller traicionó los principios de la Revolución Francesa para sustituir esta por la sumamente ideológica “revolución estética”. La educación estética se encuentra en principio más allá de toda jerarquía, ya sea la del maestro-aprendiz, ya la de racionalidad-sensibilidad o la del Estado-individuo. Es una emancipación mediante el extrañamiento de la normal distribución de lo sensible que, al mismo tiempo, la desbarata. Pero, continúa, es una promesa que contiene en sí el germen de su propia traición en tanto que la libertad que contiene y promete es precisamente la del modo de vida que la estatua expresa:

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 33

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 35.

La actitud de la estatua ociosa, su autonomía, es en realidad un resultado: es la expresión de un comportamiento de la comunidad de la que se deriva. Es libre porque es la expresión de una comunidad libre. Lo único que el significado de esta libertad se invierte: una comunidad libre y autónoma es una comunidad cuya experiencia vivida no está dividida en esferas separadas, que no conoce la experiencia de ninguna separación entre la vida cotidiana, el arte, la política y la religión. [...] Lo que la suspensión de la libre apariencia promete es una comunidad que es libre en la medida en que, además, no experimenta ya más estas separaciones, no experimenta el arte como una esfera separada de la vida¹⁹⁰.

El problema es que la estatua cumple su promesa a cambio de renunciar a su absoluta heterogeneidad, que es precisamente aquello que le daba su potencial emancipador. Si la estatua lleva en sí la promesa política de una humanidad nueva es porque expresa específicamente una nueva distribución de lo sensible. Esta, no obstante, puede ser entendida de dos maneras antagónicas según se interprete la experiencia. En un primer momento, según Rancière, Schiller habría insistido en que la estatua es promesa de comunidad precisamente porque es *arte*. Es decir, el objeto de una experiencia específica que, en tanto que tal experiencia autónoma, instituiría un espacio común específico y separado. Aquel espacio que niega la distribución normal de lo sensible. Esto es, Rancière se posiciona una vez más en contra de la visión a la que generalmente pueden adscribirse Lukács, Abusch, Gadamer y Eagleton. Es precisamente el énfasis en la autonomía lo que le otorga a la experiencia estética un potencial emancipador, no al contrario. Ahora bien, Schiller, al mismo tiempo, habría traicionado su propia promesa en esa última parte de las *Briefe*. Si la estatua es ahora promesa de comunidad es precisamente porque no sólo es arte, sino la expresión de una manera de habitar un espacio en común: la griega, una manera de vida en la que no hay experiencia alguna de la separación entre esferas y, por lo tanto, se borraría toda heterogeneidad.

¹⁹⁰ Ídem.

La educación estética es entonces un proceso que transforma la soledad de la apariencia libre en realidad vivida y que cambia la ociosidad estética en la acción de la comunidad viva¹⁹¹.

Como se decía, Rancière insiste en que, en la misma estructura de las *Briefe*, puede observarse dicho cambio o tensión entre mentalidades. De modo que lo que empezó como un claro intento de proteger la pasividad de la materia frente al dominio unilateral de la razón, acaba convirtiéndose en la descripción de “un proceso de civilización, en el que el disfrute estético asciende a una dominación de la voluntad humana sobre la materia y que contempla como el reflejo de su propia actividad”¹⁹². Como continúa en “Aesthetic revolution and its outcomes”, en las últimas de las *Briefe*,

El juego estético entonces se convierte en una obra de estetización. La trama del “libre juego”, que suspendía el poder de la actividad de la forma sobre la pasividad de la materia y prometía un todavía inaudito estado de igualdad, se transforma en otra trama, en la que la forma subyuga a la materia y la auto-educación de la humanidad es su emancipación de la materia, en la medida en que transforma el mundo en su propio sensorium¹⁹³.

Es decir, un nuevo intento de transformar consciente e intencionalmente lo real o, en términos más schillerianos, de imponer el ideal sobre la materia. Una afirmación de Schiller interpretable en este sentido podría ser la siguiente:

El espíritu legislador se inmiscuye en la actividad de los ciegos instintos, somete la arbitrariedad de la imaginación a su unidad invariable y eterna, pone su autonomía en lo cambiante y su infinitud en lo sensible¹⁹⁴.

O la que utiliza el mismo Rancière para dar cuenta del giro schilleriano, al entender ahora la experiencia estética de la libre apariencia como el intento de transformar todo el orden de lo sensible en el reflejo de la propia actividad del espíritu humano:

¹⁹¹ Ídem.

¹⁹² Ibíd., p. 36.

¹⁹³ Rancière, Jacques: “The Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 136

¹⁹⁴ Schiller, Friedrich: Carta XXVII, p. 367.

Todas las cosas que [el espíritu humano] posee y produce no pueden tener ya ningún rasgo que evidencie su utilidad, ni la forma medrosa de su finalidad; junto a una determinada utilidad para la que existen, deben reflejarse también el entendimiento ingenioso que las pensó, la mano amorosa que les dio forma, el espíritu vivaz y libre que las eligió y las representó¹⁹⁵.

La autonomía específica puesta en escena por la estatua que Schiller había propuesto al principio, oponiéndose a Kant, no era la autonomía de la razón libre que sometía la anarquía de la sensación. Se refería a la suspensión de este tipo de autonomía en tanto que retirada de este tipo de poder. Así, la autonomía estética schilleriana habría adquirido ahora otro tipo de significado: la encarnación de un modo de vida pasado, el griego. Un ideal de modo de vida que, a través de la imperiosa actividad del entendimiento, se impondría sobre lo real. Sin embargo, que esta imposición del ideal sobre lo real sea la última palabra de Schiller es lo que es discutible. Es cierto que en las *Briefe* abundan las afirmaciones que pueden ser interpretadas en este sentido¹⁹⁶. No sólo como interpreta Rancière, sino también incluso en el sentido que tanto preocupaba a Lukács, Abusch, Gadamer o Eagleton: como mera ideología que oculta las verdaderas condiciones de vida. Ahora bien, un análisis de otros textos filosóficos de Schiller, así como de sus obras dramáticas y poemas, muestra que la de la imposición del ideal sobre lo real es una interpretación un tanto precipitada. O, por lo menos, no la única interpretación a la que daría pie la comprensión schilleriana de la ineludible unión entre estética y política.

En todo caso, Rancière insiste en que éste es un problema implícito en la teorización de Schiller. Debido a la contradicción originaria según la cual el arte es tal, y guarda una promesa política, porque es arte y siempre algo más que arte. Por eso, en el régimen estético, el arte siempre está *estetizado*. Esto es, siempre se presenta como una forma de vida. Una forma de vida que siempre es una forma de vida autónoma. Esa es su fórmula básica que, a su vez, puede ser entendida de dos maneras diferentes: bien la vida se impone a la autonomía, bien la autonomía a la vida; y estas interpretaciones pueden oponerse o cruzarse. De hecho, estas dos maneras de entender el arte estetizado como forma de vida conforman, en “The aesthetic revolution and its outcomes” tres escenarios diferentes: el arte que se convierte en vida, la vida que se convierte en arte y

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 369. Cit. en Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 102.

¹⁹⁶ Acosta López, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 312.

el escenario en el que arte y vida podrían intercambiar sus propiedades. Estos tres escenarios conforman a su vez tres diferentes configuraciones de la estética, que se enmarcan en tres versiones diferentes de la temporalidad también basadas en la contradicción schilleriana del arte autónomo presentado como una forma de vida siempre autónoma. Esta es la contradicción básica de la que otras contradicciones como la del arte frente a la política, la alta cultura opuesta a la baja cultura o el arte que se enfrenta a la vida estetizada no son más que interpretaciones o rasgos. Continúa Rancière:

De acuerdo con la lógica del y, cada uno es también una variante de la política de la estética, o de lo que mejor deberíamos llamar su “metapolítica” –esto es, su manera de producir su propia política, proponerle a la política redistribuciones de su espacio, reconfigurar el arte como un problema político, o de afirmarse a sí misma como la verdadera política¹⁹⁷.

Si bien, una vez más, en el mismo Schiller ya se apuntaría ese giro, o mejor esa tensión constante entre el sesgo *democrático* y el sesgo *metapolítico* de la estética, lo fundamental parece ser, más bien, la caracterización del pensamiento estético-político de Schiller como origen fundacional de una tradición multifacética, no necesariamente anti-democrática, aunque sí con un riesgo inherente y siempre con la sombra en ciernes de la *melancolía*¹⁹⁸. Precisamente, la tradición del pensamiento estético hasta el momento presente. De este modo, da la impresión de que Rancière, principalmente, lo que quiere es mostrar que, de hecho, absolutamente todos los desarrollos posteriores de la estética tienen su origen en esta contradictoria escena schilleriana. Rancière parece insistir en su final interpretación de las *Briefe* como un intento de puesta en escena del arte como comunidad viva. Esto es, la propuesta del idealizado arte griego como sustitución de las relaciones disensuales que caracterizarían una verdadera comunidad democrática. Sin embargo, ni siquiera en su planteamiento es esta la única consecuencia que puede extraerse de la contradictoria escena original de la estética que Schiller plantea. De hecho, es el proyecto schilleriano el que clarifica la entera lógica de un régimen que se extendería hasta la actual contraposición de un sublime arte de las

¹⁹⁷ Rancière, Jacques: “The Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 137.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 151.

formas y un más modesto arte de los comportamientos y de las relaciones¹⁹⁹. Esto es, la contradicción originaria del régimen estético se desdoblaría en dos actitudes, en concreto, la estética de lo sublime y la estética relacional²⁰⁰. Estas, a su vez, serían dos de las formas que adquieren en el pensamiento post-utópico del arte²⁰¹ lo que Rancière denomina la “revolución estética” y la “vida de las formas”²⁰². Son estas las actitudes antagónicas que conformarían, finalmente a su vez, los tres escenarios de los que hablaba Rancière en “The Aesthetic Revolution and its outcomes”.

Schiller y la Revolución Estética.

De esta manera, la primera de las actitudes que se deriva de la escena original planteada por Schiller es la de la *revolución estética*, desarrollada a partir de la “revolución total de la sensibilidad” afirmada por Schiller²⁰³, y más tarde por Herbert Marcuse²⁰⁴. En la idea de la revolución estética se postula que la tarea que la revolución política es incapaz de llevar a cabo, debido a su parcialidad, será cumplida por una revolución en la experiencia sensible²⁰⁵. La primera manifestación de esta actitud aparecería en el borrador de Hegel, Schelling y Hölderlin *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (invierno 1796/97?)²⁰⁶; una actitud que, para Rancière, comienza haciendo desvanecerse el conflicto propio de la política en la mera oposición entre la mecanización sin vida del Estado y el poder vivo de la comunidad, enmarcado este por el poder del pensamiento vivo²⁰⁷.

En este escenario, el disenso político se diluye en la simple oposición entre el mecanismo muerto del Estado y la potencia viva de una comunidad fundada sobre el poder del pensamiento encarnado. La tarea de la poesía, de la educación estética, consiste en hacer sensibles las ideas y transformarlas en creencias e imágenes vivas,

¹⁹⁹ Ibíd., “Aesthetics as Politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed.cit., p. 34.

²⁰⁰ Ibíd., pp. 36-44.

²⁰¹ Ibíd., p. 19.

²⁰² Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., pp. 103-107

²⁰³ Schiller, Friedrich: Carta XXVII, p. 361.

²⁰⁴ Marcuse, Herbert: *Eros and civilization*, ed. cit., p.178

²⁰⁵ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 103.

²⁰⁶ En Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: “Primer programa de un sistema del idealismo alemán” en *Escritos de juventud*, ed. cit., pp. 219-220.

²⁰⁷ Rancière, Jacques: “Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 138.

ofreciendo de este modo el equivalente moderno de la mitología antigua: un tejido sensible de experiencia común compartido por la élite y el pueblo²⁰⁸.

Aquí, entonces, en este primer escenario en el que el arte se transforma en vida, el arte no es sólo una expresión de la vida, sino, al mismo tiempo, una forma de su auto-educación²⁰⁹. “La poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era al comienzo: la maestra de la humanidad; porque ya no hay filosofía ni historia, únicamente la poesía sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes” dice Hegel en el borrador²¹⁰. En este caso, la tarea de la educación estética consiste en un intento de hacer las ideas sensibles al convertirlas en imágenes vivas. Así se crearía un equivalente a la mitología antigua que sería la fuente de una experiencia común, compartida tanto por la élite como por la gente común. La mitología debe convertirse en poesía para hacer, al mismo tiempo, razonable tanto a la gente común como sensibles a los filósofos²¹¹. De este modo, esta actitud, derivada del régimen estético del arte, si bien mantiene el rechazo a la jerarquía de modos de hacer propuesta en el régimen representacional, finalmente acaba recayendo en un nuevo desarrollo del régimen ético del arte. Aunque, de nuevo, niega la partición de tiempos y espacios característica de este régimen, ratifica su principio básico, esto es, la comprensión de todas las cuestiones del arte como una cuestión de educación en el sentido de una instrucción:

Como auto-educación, el arte es la formación de un nuevo sensorium –uno que significa, de hecho, un nuevo *ethos*. La política de la estética demuestra ser el modo adecuado de llevar a cabo lo que la estética de la política, con su polémica configuración del mundo común, había perseguido en vano. La estética promete un marco a-polémico y consensual para el mundo común. En última instancia, la alternativa a la política termina siendo la estetización, entendida como la constitución de un nuevo *ethos* colectivo²¹².

Hay que tener en cuenta que Rancière está pensando en la ética y el *ethos* no como un criterio moral, sino como la disolución del pueblo heterogéneo en un *ethos*

²⁰⁸ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 103.

²⁰⁹ Ibíd., “Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 137.

²¹⁰ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, ed. cit., p. 220.

²¹¹ Rancière, Jacques: “Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 138. Cfr. Hegel, “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, ed. cit., p. 220.

²¹² Rancière, Jacques: “Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 137.

común. Cuando habla del “viraje ético de la estética y la política” está pensando en la disolución de la norma en hecho: en una identificación tendencial de todas las formas de discursos y prácticas bajo el mismo punto de vista distintivo. En el *ethos*, se daría una identificación entre el estado y la manera de ser de un pueblo; se establecería una identificación absoluta entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción²¹³. De esta manera, el escenario de la revolución estética propone su propia política, esto es, la *metapolítica* del *ethos* colectivo formado y educado a través de la nueva mitología como sustitución del disenso político. Por ello, esto significa la supresión, precisamente al hacerla efectiva, de la lógica de la libre apariencia estética que, fundamentalmente, se caracterizaba por estar desligada de toda referencia a una idea de verdad que, en este caso, será el nuevo *ethos* comunitario. La libre apariencia, convertida en la expresión de una forma de vida, vuelve a ligarse de este modo a una verdad que la garantiza:

El cumplimiento de la promesa estética deviene entonces el acto de un sujeto que liquida todas esas apariencias que no eran más que el “sueño de algo que él debe poseer en realidad”²¹⁴.

El borrador del primer programa del Idealismo alemán contiene por tanto una nueva idea de revolución que le añade un punto más a la ya planteada por Schiller. Ahora se trata de una revolución sensible, por medio de la cual la filosofía debe cumplirse suprimiéndose a sí misma como pensamiento separado. Y esta es una lógica que abarcaría desde el pensamiento de Marx hasta las vanguardias históricas. Una lógica que invertiría la propia del estado estético schilleriano, que presentaba una apariencia libre que prometía una igualdad hasta el momento inédita. Ahora, la libre apariencia, en el momento en que se trata de esa “revolución humana”²¹⁵, se refiere a una verdad externa a ella²¹⁶. Esta es la base sobre la cual la vanguardia marxista y la vanguardia artística acordarían en los años 20 un nuevo programa: “la construcción de nuevas formas de vida que permitan suprimir al mismo tiempo la especificidad de la

²¹³ Ibíd., *El viraje ético de la estética y la política*. Trad. María Emilia Tijoux. Santiago de Chile, Palinodia, 2005, (transcripción de una conferencia pronunciada el 11 de abril de 2003 en el Teatro de la Universidad de Arcis, Santiago de Chile), pp. 21-22

²¹⁴ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 103.

²¹⁵ Cfr. Sobre todo el Tercer Manuscrito de Marx en *Manuscritos de Economía y Filosofía*, ed. cit., pp. 135-208.

²¹⁶ Rancière, Jacques: “Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 138.

política y el arte”²¹⁷. Así, por ejemplo, en *Die deutsche Ideologie* (1845-1846) Marx y Engels habrían afirmado que “en una sociedad comunista no hay pintores, sino, todo lo más, hombres que, entre otras cosas, pintan”²¹⁸. Durante más de un siglo, el pensamiento marxiano habría representado la última forma de la *metapolítica*, sustituyendo la cuestión de las apariencias de la política por la verdad de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, y prometiendo, en lugar de revoluciones políticas incapaces de cambiar nada más que la forma del Estado, una revolución en el mismo modo de producción de la vida material²¹⁹. Ahora bien, con esto, Rancière no quiere decir que este primer escenario del arte convertido en vida sea totalmente equiparable al desastroso “absoluto estético” que queda encarnado en la figura totalitaria de la colectividad como obra de arte:

La noción del “arte convirtiéndose en vida” no sólo acoge demiúrgicos proyectos de una “nueva vida”. También teje una nueva temporalidad común del arte que puede resumirse en una simple fórmula: una nueva vida necesita un nuevo arte²²⁰.

A continuación, Rancière detalla una serie de ejemplos de intentos más sobrios de convertir el arte en vida. Como por ejemplo, el *Art & Crafts Movement*, cuya unión de teoría y práctica unía el sentido de una belleza eterna con el sueño medieval de una asociación de artesanos y trabajadores manuales para concienciar sobre la explotación de la clase trabajadora y el cariz de la vida cotidiana, relacionándolos además con cuestiones de funcionalidad²²¹. Con la cuestión de “la creación, por el sentido de la línea, del volumen, del color o del adorno, una manera apropiada de habitar juntos el mundo sensible”²²². Ahora bien, esto da lugar asimismo a dos actitudes, en primer lugar, la del *arte crítico* y, en segundo, a la del *arte relacional*.

Ya se han discutido en la primera parte de este capítulo los problemas inherentes a la concepción del arte como crítico y su carácter paradójico. El arte crítico pretende concienciar sobre los mecanismos de dominación para transformar al espectador en el actor consciente de la transformación del mundo. Su función, como dice Brecht, es

²¹⁷ *Ibíd.*, “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 103.

²¹⁸ Marx, Karl y Engels, Friedrich: “Kunst in kommuniste Gesellschaft”, *Die deutsche Ideologie* en *Marx-Engels-Werke*, Band. 3. Berlin, Dietz, 1958. Trad. Jesús López Pacheco, “El arte en la sociedad comunista” en *Cuestiones de Arte y Literatura*, ed. cit., p. 197.

²¹⁹ Rancière, Jacques: “Aesthetics as politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 33.

²²⁰ *Ibíd.*, “Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., pp. 138-139.

²²¹ *Ibíd.*, p. 138.

²²² *Ibíd.*, *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 80

“cambiar la sociedad”, ver a través de la ideología del *estatus quo*²²³, de modo que “para el espectador ya no está de ningún modo permitido [ante la contemplación de la escena teatral] someterse a la experiencia acríticamente (y sin consecuencias prácticas) por medio de una simple empatía con los personajes de una obra. [...] *El teatro comienza a ser instructivo*”²²⁴. Ahora bien, como insiste Rancière, la comprensión de la situación real del mundo no implica necesariamente su transformación, porque el problema no es la incompreensión, sino la ausencia de un sentimiento positivo de una capacidad de transformación. Un sentimiento que si se tiene es precisamente porque se presupone que uno ya está comprometido en el proceso político de reconfiguración. Eso sin contar con que la obra que pretende hacerse comprender, pierde su radical heterogeneidad²²⁵, precisamente porque vuelve a la idea del arte como portador de un mensaje. Brecht lo ha dicho claramente “el teatro comienza a ser instructivo”. De modo que vuelve a recaer en el régimen ético de las imágenes sin que importe, como continúa Brecht, que el propósito de su teatro épico “sea mucho menos moralizar que observar”²²⁶. Esto no quiere decir sino que el arte *ve* u *observa* algo que el espectador no podría ver por sí mismo. Olvida que mirar supone, igual que el actuar, una confirmación o una transformación de la distribución. El problema del arte crítico es que el artista presupone que lo percibido o comprendido de su obra es justamente aquello que él ha puesto en ella²²⁷. De hecho, el mismo Benjamin en *Der Autor als Produzent* (1934), aludía a la contradicción inherente a esta lógica. Benjamin urge al artista a intervenir, del mismo modo que el trabajador revolucionario pero por medios artísticos, para cambiar las técnicas de los medios tradicionales y transformar el aparato de la cultura burguesa. Sin embargo, una tendencia correcta no es suficiente porque eso implica que el artista se coloca simplemente al lado del proletariado: “Pero ¿cuál es este lugar? El de un protector, el de un mecenas ideológico –un lugar imposible”²²⁸. Una tendencia de patrocinio ideológico semejante puede encontrarse por ejemplo en la afirmación de 1943 de Adolph Gottlieb, Mark Rothko y Barnett Newman: “es nuestra

²²³ Brecht, Bertolt: “The modern theatre is the epic theatre” en Willett, John (ed.): *Brecht on theatre. The development of an Aesthetic*. Nueva York, Hill and Wang, 1978, p. 33.

²²⁴ Ibíd., “Theatre for pleasure or theatre for instruction” en Willett, John (ed.): *Brecht on theatre*, ed. cit., p. 71. La cursiva es mía.

²²⁵ Rancière, Jacques: “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 38.

²²⁶ Brecht, Bertolt: “The modern theatre is the epic theatre”, ed. cit., p. 75.

²²⁷ Rancière, Jacques: “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, ed. cit., pp. 19-20.

²²⁸ Benjamin, Walter: “Der Autor als produzent” (1934) en *Versuche über Brecht*. Ed. Rolf Tiedmann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción y Prólogo de Jesús Aguirre: “El autor como productor” (pp.115-134) en *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1998, p. 124.

función como artistas hacer al espectador ver el mundo a nuestra manera, no a la suya”²²⁹. El problema del arte crítico es que siempre se basa en la presuposición de una falta de conocimiento del espectador y en la asunción de que el artista está excepcionalmente dotado, tanto para reconocer el defecto de lo real como para remediarlo. De modo que “en ningún caso está el artista contento con comprometerse con el espectador tal y como él o ella es, aquí y ahora, a través de un proceso de colaboración e interacción”²³⁰. En el arte crítico, el artista, al presuponer siempre una desigualdad del espectador o lector, se reinstaura una lógica de la lección que vuelve a generar una distribución jerárquica de los roles según las características propias de cada uno. Por eso, subraya Rancière, “el modelo crítico tiende así a su auto-anulación”²³¹.

Ahora bien, una vez superado el sueño emancipatorio del arte de la revolución estética, otra de las formas que adquiriría esta actitud en el pensamiento post-utópico del arte es la estética relacional²³². Esta, más humilde que los sueños escatológicos de emancipación de los artistas o teóricos marxistas o vanguardistas, a grandes rasgos, es definida por Rancière como la reivindicación de la constitución de mini-espacios de sociabilidad. La estética relacional sería una exageración de la necesidad de restaurar los vínculos entre incluidos y excluidos. Se auto-impone una misión que, sin embargo, se basa en una idea de comunidad que, finalmente, rechaza el disenso promoviendo ideas simples de oposición entre esos incluidos y excluidos, entre conexión y desconexión:

Este presupuesto es quizás lo que hay que empezar a reconsiderar. La famosa desconexión es de hecho un estado “positivo” del vínculo social. Los llamados fenómenos de exclusión o de “desvinculación” social son procesos de reducción de lo “social” a sí mismo, es decir de reducción a un social que desconoce los suplementos de la política²³³.

Esto es, Rancière viene a decir que la estética relacional lo que produce es, más bien, una mirada *sobre* los *otros*, esos excluidos, entendiéndolos de manera pasiva,

²²⁹ Gottlieb, Adolph; Rothko, Mark y Barnett, Newman: “Statement” (1943) en Harrison, Charles and Wood, Paul J. (eds.): *Art in theory 1900-2000. An anthology on changing ideas*. Cornwall, Blackwell Publishing, 2003, p. 562.

²³⁰ Kester, Grant H.: *Conversation pieces. Community and communication in modern art*. Berkeley, University of California Press, 2004, p. 88.

²³¹ Rancière, Jacques: “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 72.

²³² *Ibíd.*, “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 103.

²³³ *Ibíd.*, “Estado de la política, estado del arte” *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 61.

como víctimas sin capacidad de agencia, generándose de nuevo el fenómeno de patrocinio ideológico ya denunciado por Benjamin: no se trabaja *con* los otros, sino *sobre* ellos, como si estos carecieran por completo de toda capacidad de agencia. Si esa desconexión es “positiva” es porque supone una identificación. Identifica a esos otros como víctimas. De esa manera, las “víctimas” son incluidas como *objetos* en el todo de lo social, una inclusión que, no obstante, mantiene la exclusión, porque la víctima es aquel incapaz de actuar por sí misma: es un objeto, no un sujeto de actuación. Esta crítica entronca hasta cierto punto con la desarrollada por Hal Foster en *The artist as ethnographer?*, en el que argumenta que los artistas que basan su trabajo en este tipo de concepción de la comunidad, por muy benevolente y bienintencionados que sean sus gestos de democratización, finalmente tienden a suponer un soporte para la colonización de la diferencia²³⁴. Esto es, un tipo de acercamiento semejante a “lo otro” que únicamente lo entiende de manera objetual, como objeto de estudio, de intervención, de “invasión”, para intentar transformarlo a imagen y semejanza del interventor. Para Rancière, el acercamiento de la estética relacional está totalmente desencaminado porque el problema consiste precisamente en

Trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de la descripción consensual se encuentran puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupa de la lucha contra la exclusión, sino de la lucha contra la dominación; no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos y grupos desheredados, sino en reconstituir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia²³⁵.

Si bien el arte relacional parte de la negación del presupuesto fundamental del arte crítico, esto es, la conciencia espectadora, los dispositivos artísticos se presentan inmediatamente como propuestas de relaciones sociales²³⁶. Esto es, una nueva forma de pretender que la política tome como modelo el proceder artístico: el pueblo como la materia informe en manos del artista-político. El principal promotor de la estética relacional, Nicolas Bourriaud, así lo subraya: ya no se trata de producir objetos que han de ser mirados, sino formas activas de comunidad que pueden abarcar “los mítines, los

²³⁴ Foster, Hal: “The artist as ethnographer?” en *The return of the real*. Cambridge, The MIT Press, 1996, p. 173.

²³⁵ Rancière, Jacques: “Estado de la política, estado del arte” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., pp. 61-62.

²³⁶ *Ibíd.*, *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 73.

encuentros, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboraciones entre personas, los juegos, las fiestas, los lazos de convivencia, en resumen, el conjunto de los modos de encuentro y de invención de relaciones”²³⁷. Bourriaud comienza precisamente anunciando el fin del sueño y proyecto ilustrados de emancipación y su sustitución por incontables formas de melancolía, proponiendo que la oportunidad que se le brinda al arte es la de “aprender a habitar el mundo de una manera mejor. [...] O, dicho de otro modo, el papel de las obras de arte no es ya la formación de realidades imaginarias o utópicas, sino ser de hecho maneras de vivir y modelos de acción dentro de lo real existente”²³⁸. Ya no se trata de *ver*, sino de aprender a habitar. La eficacia simbólica del arte relacional sólo se pone de manifiesto en el devenir-acción o devenir vínculo de la obra, vínculo, por ejemplo, entre el artista y las comunidades a las que quiere mostrar cómo se puede habitar mejor un lugar, generando nuevas comunidades²³⁹. Ahora bien, como afirma Rancière,

Esa construcción se ve remitida hoy a la relación ambigua entre una política artística, demostrada simplemente por la ayuda que ofrece a una población en dificultades y una política artística, demostrada simplemente por su salida de los lugares de arte, por su intervención en lo real. Pero la salida a lo real y el servicio a los desheredados solo adquieren sentido en sí mismos manifestando su ejemplaridad en el espacio museístico²⁴⁰.

Las relaciones que la estética relacional afirma promover quedan igualmente presas de la paradoja del arte y la vida. Además, generan un nuevo interrogante: ¿qué tipo de relaciones está promoviendo una concepción como la de Bourriaud? Como afirma Claire Bishop, si bien las obras del arte relacional alegan siempre una deferencia a su contexto, nunca cuestionan su imbricación en él. Esto es, Bishop denuncia que la estética relacional presupone el carácter democrático de toda relación que esté basada en un diálogo, por lo que nunca examina la *calidad* de sus relaciones²⁴¹. En la terminología de Rancière, esto no quiere sino decir que, una vez más, el disenso político es sustituido por otra cosa. En este caso concreto, por relaciones consensuales entre colectivos, presupuestos desde el principio como tales colectivos homogéneos, y susceptibles de

²³⁷ Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les Presses du réel. 1998, p. 29.

²³⁸ *Ibíd.*, pp. 12-13

²³⁹ *Ibíd.*, p. 22

²⁴⁰ Rancière, Jacques: “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 74

²⁴¹ Bishop, Claire: “Antagonism and relational aesthetics”, *October* 110, Fall 2004 (pp. 51-79), p. 65.

entrar en relación con otra identidad cerrada, la del artista que genera la situación de esa relación. Esto puede verse en esta nueva afirmación de Bourriaud: “mediante los pequeños servicios prestados, los artistas llenan las rupturas en el lazo social”²⁴². Incluso, si como el mismo Bourriaud ha hecho recientemente, se contestase a Rancière que, realmente, lo que motiva a la estética relacional no es la intención de retrotraer el carácter político del arte a un *revival* de un contenido ético en el arte sino el reconocimiento del carácter precario del mundo o el mismo esparcimiento de ese algo precario²⁴³, finalmente se recaería en la concepción del arte como lugar privilegiado de reconocimiento, capaz de ver lo que el espectador, por sí mismo, nunca habría podido ver y, por lo tanto, una vez más el arte generaría la misma auto-anulación que en el caso del utópico arte crítico.

Schiller y la vida de las formas

El segundo escenario, que contesta al de la revolución estética, es el de la vida que se convierte en arte o el de la vida del arte o, como Rancière lo denomina en “Schiller y la promesa estética”, *la vida de las formas*²⁴⁴. Consiste en el argumento según el cual se configuraría el museo, no como institución, sino como el modo o relato que posibilitaría el hacerse visible e inteligible “la vida del arte”²⁴⁵. Se trata del desarrollo de las formas mediante las cuales el arte se convierte en vida, por lo que el problema principal en este escenario se basaría en la reevaluación de aquello “heterogéneo sensible”, no sólo desde el punto de vista de los artistas, sino también desde el punto de vista de la posibilidad de una nueva vida²⁴⁶. En este sentido, la vida de las formas como contraprograma lleva a cabo una transferencia: la de las propiedades del estado estético a las mismas obras de arte y, por este mismo movimiento, impide la transferencia de esas mismas propiedades a una nueva forma de vida colectiva:

La obra estética es definida como la identidad de un ser-querido y de un ser-no querido, de un ser-hecho y de un ser-no hecho, de una conciencia y de una ausencia de

²⁴² Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, ed. cit., p. 36.

²⁴³ Bourriaud, Nicolas: “Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics”, *Open Cahier on Art and the Public Domain*, nº 17: *A precarious existence. Vulnerability in the Public Domain*. Ed. Jorinde Seijdel, Naj Publishers SKOR, 2009, p. 23. Cfr. Asimismo, *Ibíd.*, *Le radicañt: pour une esthétique de la globalisation*. París, Denoël, 2009.

²⁴⁴ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 104.

²⁴⁵ *Ibíd.*, “The aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 140.

²⁴⁶ *Ídem.*

conciencia²⁴⁷. El éxito de la obra se identifica ahora con la contradicción manifiesta entre una forma y un contenido, ya sea porque la perfección de la estatua sin mirada expresa la vida espiritual de la religión griega, ya sea porque, a la inversa, la exacerbación de las formas de la estatuaria gótica demuestra la imposibilidad de expresar en la ruda piedra la interioridad cristiana. La obra entonces ya no promete ninguna vida nueva a la comunidad. Para ella, la vida de una colectividad ya no es más que pasado: se conserva como la separación entre lo que el artista ha querido hacer y lo que el artista ha hecho²⁴⁸.

Evidentemente, Rancière está pensando aquí en Hegel de nuevo. Un Hegel que, en su pensamiento aparece como el primer heredero de Schiller, de la misma manera que Lukács le consideraba²⁴⁹, por cierto. Aquel Hegel que, junto con Schelling y Hölderlin, había llevado a cabo el programa de la revolución estética y que, sin embargo, tarda poco en invertir:

No hicieron falta más de tres años para que la puesta en escena schilleriana del estado estético se transformara, a partir del *Más antiguo programa*, en el plan de la revolución estética. Tres años bastaron asimismo para que dos de sus redactores pronunciaran su liquidación con la elaboración de un contra-programa de la “educación estética”, plan que no es otra cosa que la constitución de la estética tal como nosotros la conocemos, la estética como régimen de pensamiento del arte, como relato de su vida, de cómo su espíritu se ha encarnado. Es este contra-movimiento el que Schelling inaugura en el último capítulo del *Sistema del Idealismo trascendental* y al que Hegel da su forma definitiva en sus *Cursos de Estética* de los años 1820²⁵⁰.

Dentro de ese relato sobre la vida del arte, se anuncia no obstante precisamente su propia muerte. Tal es el sentido nuevo que la heterogeneidad estética adquiere en el nuevo programa hegeliano: la obra es arte ahora solo en la medida en que no es arte para quien la ha hecho, sino la manifestación de una creencia o de un modo de ser: “es

²⁴⁷ Aquí Rancière está pensando en Schelling. Cfr Schelling, F. W. J: §1 “Deducción del producto artístico en general” y §2 “Carácter del producto artístico” Cap. IV “Deducción de un órgano general de la filosofía, o proposiciones principales de la filosofía del arte según principios del idealismo trascendental” en *Sistema del Idealismo trascendental*. Traducción, Prólogo y Notas de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez. Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 410-412 y p. 417 respectivamente

²⁴⁸ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 104.

²⁴⁹ Lukács, György: *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, ed. cit., p. 38.

²⁵⁰ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., pp. 103-104.

arte porque fue vida y no volverá a serlo”²⁵¹. Pero esto significa que el fin del arte determina una nueva configuración de la comunidad como una nueva participación de lo sensible en la que no hay heterogeneidad alguna²⁵². Una nueva partición en la que la racionalización de las nuevas esferas de actividad se convierte en respuesta tanto a los viejos órdenes jerárquicos como a la revolución estética. Aunque es una partición que también lleva a cabo la consecución de la muerte del arte:

El único futuro del arte, el único modo de suprimir la separación por venir, consiste en la simple supresión del arte como forma específica de pensamiento: no en su transformación en reino de los cuerpos animados por el pensamiento común, sino en su banalización, decorativa o tóxica, correlativa a la moderna separación de las esferas racionales²⁵³.

Todo este proceso tendría lugar en el nuevo sensorium que sería el museo. Un ámbito cuyo nacimiento suscitó diversas controversias en cuanto a lo que significaba precisamente para la vida del arte. Por un lado, se encontraría la denuncia del museo justamente como mausoleo, como espacio sin vida dedicado únicamente a la contemplación de iconos muertos, separados de la vida del arte. Por otro, la comprensión del museo como tabula rasa, como hoja en blanco en la cual los espectadores pueden contemplar la obra en sí misma, sin que esta esté contaminada por su contexto histórico y cultural. Ahora bien, Rancière descarta estas dos caracterizaciones como erróneas porque, para él, no hay oposición alguna entre forma viva y mausoleo o entre la idea de una superficie en blanco y la obra de arte historizada²⁵⁴. Es cierto, no obstante, que este argumento generaría una ambigua historicidad del arte ya que, por un lado, crea una nueva vida autónoma de la obra de arte al entenderla como una expresión de la historia no cerrada, abierta a nuevos desarrollos²⁵⁵, pero, por otro, el mismo argumento de la vida del arte lo condena prácticamente de inmediato a muerte: “la estatua es autónoma en la medida en que la voluntad que la produce es heterónoma. Cuando el arte no es nada más que arte, se desvanece. Cuando el contenido del pensamiento es transparente para sí mismo y no

²⁵¹ *Ibíd.*, p. 104.

²⁵² *Ibíd.*, p. “The aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 140.

²⁵³ *Ibíd.*, “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., pp. 104-105.

²⁵⁴ *Ibíd.*, “The aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 140.

²⁵⁵ Cfr. Por ejemplo, Schelling, F. W. J.: *Sistema del Idealismo trascendental*, ed. cit., p. 418

hay materia que se le resista, este éxito supone el fin del arte”²⁵⁶. De nuevo, Hegel. Precisamente, enmarcar este argumento fue la primera tarea de la “estética” tal y como Hegel y Schelling la completaron, generando el sentido actual de la misma. El principio de este argumento sería como sigue: las propiedades de la experiencia estética son traspasadas a la obra de arte en sí misma, cancelándose de esta manera su proyección en la vida y la posibilidad de la revolución estética. Por eso, la vida de las formas es la inversión especular exacta de esta última. Cómo se lleva a cabo esa inversión yace en un movimiento dual. Primero, ya no es la experiencia estética la que se caracterizaría por la equivalencia de actividad y pasividad, sino que esta pasa a ser el estatus mismo de la obra, entendiéndose ahora como la equivalencia entre consciente e inconsciente, voluntario e involuntario. “Que toda producción estética se basa en una oposición de actividades se puede concluir ya con razón de los testimonios de todos los artistas de que son impulsados involuntariamente a la producción de sus obras [y] que mediante su producción sólo satisfacen un impulso irresistible de su naturaleza” que dirá Schelling²⁵⁷. Segundo, es la misma identidad de los contrarios lo que les brinda a las obras su historicidad. La primera consecuencia de ello es la reversión del carácter político de la experiencia estética, que quedaría encapsulado, sin posibilidad de proyección más allá de la historicidad de la obra. Si bien el arte no ha dejado de ser una forma viva, la unión entre arte y vida ya no es la misma: el arte está vivo mientras exprese un pensamiento no claro para sí mismo en una materia que se le resiste:

La estatua, en la visión de Hegel, no es arte tanto porque sea la expresión de una libertad colectiva, sino más bien porque figura una distancia entre esa vida colectiva y la manera en que puede expresarse a sí misma. La estatua griega, de acuerdo con él, es la obra de un artista que expresa una idea de la que es consciente e inconsciente al mismo tiempo. Quiere encarnar la idea de la divinidad en una figura de piedra. Pero lo que puede expresar es sólo la idea de la divinidad que él puede sentir y que la piedra puede expresar. La forma autónoma de la estatua encarna la divinidad lo mejor que los griegos podían concebirla –esto es, despojada de interioridad²⁵⁸.

²⁵⁶ Rancière, Jacques: “The aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., pp. 141-142

²⁵⁷ Schelling, F. W. J.: *Sistema del Idealismo trascendental*, ed. cit., p. 414.

²⁵⁸ Rancière, Jacques: “The aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 141

Realmente, esto no es sino una reelaboración de la idea que Schiller había expuesto tan claramente en su poema de 1795 “Nänie”, precisamente que el arte entendido como belleza es insuficiente para la modernidad:

¡Debe morir lo bello también! Esta ley implacable,
el pecho de piedra de Zeus, el estigio, no mueve²⁵⁹.

Porque, para Hegel, lo que está condenado es el arte como belleza. Realmente, el único arte en sentido estricto. Esto es, como la perfecta consonancia entre materia y espíritu, encarnada en la estatuaria clásica del cuerpo humano, la única encarnación sensible adecuada para la Idea según su concepto, su “expresión intuible”²⁶⁰. El arte clásico satisface así todo el ideal de la estética, realizándolo efectivamente: el espíritu concreto se adecúa perfectamente a la forma humana, sin desbordarla²⁶¹. No obstante, el arte es incapaz de explicitar y expresar el espíritu absoluto, que hubiera quedado condenado a una expresión únicamente particular, ya que sólo puede expresarse y revelarse como espiritualidad misma, no encarnándose en una forma sensible.

Por ello, el espíritu del arte bello se ve limitado a la *vida* de un pueblo, que no es otro que el griego²⁶². Esto es, el arte está vivo, lo que es también su condición de posibilidad de existencia como pensamiento separado y específico, sólo en la medida en que expresa un pensamiento todavía oscuro para sí mismo, en una materia que se le resiste o que es incapaz de expresarlo en su totalidad. Por eso Schelling denomina al arte “infinitud no consciente”²⁶³. Vive porque no es solamente arte, sino la expresión de una creencia y de un modo de vivir, por imperfectas que estas puedan ser a ojos de Hegel. En el momento en que el pensamiento que quiere expresarse es transparente para sí mismo, el arte deja de tener sentido como tal, lo que implica para el mismo una sentencia de muerte. Ahora bien, este famoso “fin del arte” va más allá de la teorización hegeliana. Queda aferrado al argumento de la vida del arte como el espíritu de las

²⁵⁹ Schiller, Friedrich: “Nänie” (1795) en *Lírica de Pensamiento. Una antología*. Introducción, Traducción y Notas de Martín Zubiría. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 2009, p. 195. Para la versión original: “Auch das Schöne muss sterben! Das Menschen und Götter bezwinget/nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus”, p. 194.

²⁶⁰ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: §588, *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas en compendio*. Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 583.

²⁶¹ *Ibid.*, *Lecciones sobre Estética*. Madrid, Akal, 1989, p. 59.

²⁶² *Ibid.*, §560, *Enciclopedia*, ed. cit., p. 583.

²⁶³ Schelling, F. W. J.: *Sistema del Idealismo trascendental*, ed. cit., p. 417. Al respecto, cfr. Asimismo Rancière, Jacques: *L'inconscient esthétique*. Paris, Galilée, 2001. Trad. Debra Keates y James Swenson, *The Aesthetic Unconscious*, Cambridge, Polity Press, 2009, pp. 28-30.

formas, cuyo significado no es otro que aquello “heterogéneo sensible”, esto es, la identidad entre el arte y lo que no es arte. En cuanto el arte pierde esa identidad con su opuesto, deja de ser arte como tal, de modo que se revierte la fórmula: una nueva vida ya no necesita arte²⁶⁴. Es así como el *leitmotiv* completo del régimen estético del arte queda reducido a un “salvemos lo sensible heterogéneo”²⁶⁵. Y, una vez más, hay dos formas de hacerlo. Bien mediante la separación radical entre esferas, entre el arte y la estetización de la vida cotidiana, que Rancière ejemplifica mediante Adorno y Flaubert, y cuyo caso extremo sería la teorización sobre lo sublime de Lyotard y la llamada “estética de lo sublime”²⁶⁶. O bien mediante el tercer escenario de “el arte y la vida intercambiando sus propiedades”, que Rancière concreta como la poética romántica. Ambas formas contienen un modo específico de anudar autonomía y heteronomía²⁶⁷.

Schiller, el poema sin final y la estética de lo sublime.

El tercer escenario que mencionaba Rancière es entonces aquél en el que la vida y el arte intercambiarían sus propiedades, un intercambio que se llevaría a cabo desde la poética romántica, también heredera directa del pensamiento schilleriano. Para Rancière, la idea de que el Romanticismo implique meramente una sacralización del arte y de la figura del artista²⁶⁸ no es más que una visión parcial. El fundamento básico del Romanticismo es más bien la multiplicación de temporalidades del arte que convierte sus fronteras en permeables, creando escenas de latencia y reactualización para el arte. Las obras del pasado son susceptibles de ser vistas, enmarcadas, leídas o hechas de nuevo. Como dirá Friedrich Schlegel, “¿por qué os resistís a alzaros a *revivir* esas figuras magníficas de la Antigüedad?”²⁶⁹. Esta sería una de las maneras en las que, mediante el sensorium del museo, se exorciza el rígido escenario del “espíritu de las

²⁶⁴ Rancière, Jacques: “The Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 142.

²⁶⁵ *Ibíd.*, p. 143.

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 147.

²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 143.

²⁶⁸ Por ejemplo en Schaeffer, Jean Marie: *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris, Gallimard, 1992. Trad. Steven Rendall, *Art of the modern Age*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 4-5.

²⁶⁹ Schlegel, Friedrich: “Rede über die Mythologie” (1800) en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. de E. Behler, München/Paderborn/Wien, 1958, pp. 311-328. Traducción, Antología y Edición de Javier Arnaldo, “Alocución sobre la mitología” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos, 1994, p. 203. La cursiva es mía.

formas”, que implicaba necesariamente una inexorable muerte del arte. Porque la multitemporalidad que ahora se postula significa asimismo esa permeabilidad de las fronteras entre arte y no arte, de modo que el arte acaba adquiriendo una cualidad metamórfica: como afirma August W. Schlegel, “en la poesía, por tanto, se forma una vez más lo ya formado”²⁷⁰. Del mismo modo que las obras de arte que pertenecen a un tiempo pasado pueden permanecer dormidas o ser despertadas y, de alguna manera, rehechas de nuevo, los objetos cotidianos también pueden convertirse en algo artístico. Así, por ejemplo, Caspar David Friedrich anota lo siguiente tras su visita a una exposición:

¿Quién quiere saber qué es lo único bello y quién quiere impartirlo? ¿Y quién lo que es naturaleza del espíritu, y poner límites y dar reglas para ello? ¡Oh, hombres secos y apelmazados por la rutina, seguid ideando reglas! La muchedumbre os elogiará por las muletas que le ofrezcáis, pero quien sienta una fuerza propia se burlará de vosotros²⁷¹.

La posibilidad de esta transformación es, en este escenario, factible en tanto que hay una unión entre lo artístico y lo histórico, por lo que cualquier cosa es susceptible de transformarse en un cuerpo poético que muestra las huellas de la historia en él. Y este sería el primer modo en el que se supera el argumento de la muerte hegeliana del arte²⁷².

En las salas de exposiciones del Romanticismo, el poder de la Juno Ludovisi es transferido a cualquier objeto de la vida ordinaria, puede convertirse en un objeto poético, una fábrica de jeroglíficos, cifrando una historia²⁷³.

El arte no está muerto porque, ahora, lo sensible heterogéneo está en todas partes. Ahora bien, esta permeabilidad entre arte y no arte no está exenta de dialéctica y,

²⁷⁰ Schlegel, August Wilhelm: “Poesie” (1801) en *Die Kunstlehre (Kritische Schriften und Briefe)*, ed. de E. Lohner, volumen II). Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1963, pp. 225-227. Traducción, Antología y Edición de Javier Arnaldo, “Poesía” en Traducción, Antología y Edición de Javier Arnaldo, “Declaraciones en la visita a una exposición” (1830) en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. cit., p. 122.

²⁷¹ Friedrich, Caspar David: “Äusserung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von grösstenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstler” (1830) en Hinz, Sigrid: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München, 1968. Traducción, Antología y Edición de Javier Arnaldo, “Declaraciones en la visita a una exposición” (1830) en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. cit., p. 95.

²⁷² Rancière, Jacques: “The aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 143.

²⁷³ *Ibid.*, p. 144.

de la misma manera que lo ordinario se había vuelto extraordinario, este, a la inversa, también se vuelve ordinario. A partir de esta nueva contradicción, el escenario en el que arte y vida intercambian sus propiedades desarrolla su propia *metapolítica*. Esta puede ser entendida como una hermenéutica de los signos: los objetos “prosaicos” se convierten ahora en signos de la historia que deben ser descifrados, de modo que el poeta ya no es únicamente un arqueólogo, sino también una suerte de sintomatólogo. La nueva poética da lugar y enmarca a una hermenéutica que se propone acometer la tarea de hacer consciente a la sociedad de los secretos en su vida cotidiana²⁷⁴. Una recaída, por cierto, en esa contradictoria visión del artista como analista privilegiado de lo real y, por lo tanto, también en una posición privilegiada que aparecía en el arte crítico. Y es que, precisamente, la crítica de la cultura puede entenderse como la cara epistemológica de la poética romántica, la racionalización de su modo de intercambiar los signos del arte y la vida²⁷⁵. Además, por otro lado, si bien es cierto que la poética romántica resiste la entropía de la muerte del arte y su desestetización, la re-estetización que implica está sujeta al riesgo de una nueva entropía, la de su propio éxito, ya que el problema aquí no residiría en que todo se vuelva prosaico, sino en que todo se vuelve artístico²⁷⁶. Esto es, de nuevo, como el discurso del arte crítico, el de la poética romántica también tiende a su auto-anulación y la denuncia acaba formando parte precisamente del juego o la lógica que querría denunciar. Continúa Rancière:

La indescernibilidad del arte acaba siendo la indescernibilidad del discurso crítico, condenado bien a participar en las etiquetas o bien a criticar *ad infinitum*, en la afirmación de que el sensorio del arte y el sensorio de la vida cotidiana no son nada más que la eterna reproducción en la que el “espectáculo” es a la vez reflejado y negado²⁷⁷.

Ahora bien, la idea entrópica del fin del arte o de la conversión en arte de todo lo prosaico no son las únicas consecuencias extraíbles del contra-programa del espíritu de las formas. De hecho, un retorno a la misma demostración hegeliana daría lugar asimismo a una idea de supervivencia del arte, que sería también otra idea de su carácter político:

²⁷⁴ *Ibíd.*, p. 145

²⁷⁵ *Ídem.*

²⁷⁶ *Ibíd.*, p. 146

²⁷⁷ *Ídem.*

La obra está viva siempre y cuando reproduzca la tensión de la escena original, la tensión encarnada por la atrayente e inaccesible diosa. Es la promesa de una vida colectiva por venir mientras sea la contradicción manifiesta de una forma y un contenido, presente el rostro de una contradicción, y permita escuchar el sonido de una disonancia²⁷⁸.

Este sería precisamente el punto de partida de la estética de lo sublime que, para Rancière, tendría sus representantes principales, aunque con claras diferencias, en Adorno y Lyotard. Esta segunda respuesta al dilema de la entrópica desestetización del arte, por tanto, supone exactamente lo contrario que la actitud de la poética romántica para reafirmar lo sensible heterogéneo. La idea de la que se parte es que, si el arte ha llegado a ese callejón sin salida, es precisamente por la romántica borradura de sus fronteras. Por ello, se postula ahora una necesaria separación del arte de la estetización de la vida cotidiana, una demanda que puede hacerse tanto en nombre del arte, como para afirmar su potencial emancipador. En cualquier caso, la afirmación es la misma: los sensorios deben separarse²⁷⁹. Así, en las primeras páginas de su *Ästhetische Theorie*, Adorno afirma lo siguiente:

El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser; su ley de movimiento es su propia ley formal. El arte sólo es en relación con su otro; el arte es el litigio con su otro²⁸⁰.

Para Adorno, en este sentido, el arte, a través de la singularidad específica del estado estético, recuerda “la promesa sin la cual no podría vivir un solo instante”²⁸¹, esto es, la promesa schilleriana de una vida libre y no dividida. Ahora bien, la promesa será tal promesa de una vida colectiva por venir, únicamente mientras sea una contradicción manifiesta de una forma y un contenido y se presente como tal. Así, el arte deja aparecer en su superficie la huella de la vida reprimida, denunciando al mismo

²⁷⁸ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 105.

²⁷⁹ Ibíd., “The Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 147.

²⁸⁰ Adorno, Theodor, W.: *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden 7*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, Traducción de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética en Obra Completa*, 7. Madrid, Akal, 2004, p. 12.

²⁸¹ Ibíd., *Mahler*. París, Éditions de Minuit, 1976, p. 61.

tiempo el arte estetizado que sirve de recreo a la vida mercantil y de complemento a la explotación que esta ejerce²⁸². Ahora, en la estética adorniana,

La autonomía de la obra de arte de vanguardia se convierte en la tensión entre dos heteronomías, entre las cuerdas que atan a Ulises a su mástil y la canción de las sirenas a la que cierra sus oídos²⁸³.

Esa tensión sería la aparición de la vida en la obra únicamente como esa contradicción manifiesta. La radical separación presente ahora entre la obra y la vida genera una contradicción mediante la cual a la vida sólo le queda un pequeño espacio de aparición en la obra, y siempre como vida prohibida, como retorno de lo reprimido. Mediante esa idea del “retorno de lo reprimido”, aunque en ningún momento le menciona, Rancière está pensando en la reformulación de Herbert Marcuse del psicoanálisis freudiano. Es Marcuse el primero en recurrir a la educación estética schilleriana, a la reivindicación de la imaginación y del libre juego estético, para mostrar el carácter contingente de la represión que Freud consideraba consustancial a la naturaleza individual y la sociedad. En este caso, se trata de la reivindicación de la sensibilidad como ese algo reprimido, que retornaría en el arte²⁸⁴ y conformaría el modelo originario de la liberación. La lógica de esta paradoja sólo puede ser entendida a partir de la escena original que había planteado Schiller:

Es necesario que la obra esté perfectamente separada de la vida para que cumpla su promesa de una vida nueva. Y esto es necesario porque en su extrañeza, en su heterogeneidad, se encuentra enteramente incluida la promesa de futuro. Este potencial sólo puede ser preservado a costa de permanecer siempre como potencial, de ser radicalmente preservado de todo compromiso con lo actual, de todo riesgo de perderse realizándose. En el límite, la imposibilidad de que la promesa se cumpla es lo único que garantiza su validez²⁸⁵.

²⁸² Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 105

²⁸³ *Ibid.*, “The Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., pp. 147-148

²⁸⁴ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 143. Cfr Así mismo, Freud, Sigmund: *El malestar en la cultura* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930). Traducción de Ramón Rey Ardid. Madrid, Alianza, 2002. pp. 67, 78-79, 84, *passim*.

²⁸⁵ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 106.

Ahora bien, ya no hay posibilidad de redención mediante el arte, porque entonces el arte cumpliría su promesa y perdería su heterogeneidad. Entonces, dice Rancière, se trata de salvar la heterogeneidad de lo sensible para salvar la promesa estética de su autonomía. Esto es, aquí también en la línea de Marcuse, salvar el carácter del arte como instancia autónoma, negativa, respecto al carácter instrumental de la razón en la sociedad burguesa y de su degeneración total en la sociedad capitalista avanzada. No obstante, esta necesidad de salvar la autonomía del arte, consustancial al programa de la vida de las formas, sólo escapa a la banalización invirtiendo el sentido de la heterogeneidad. Porque el arte radicalmente separado del mundo real fragmentado no puede sino seguir denunciando eternamente esa heteronomía, mostrando el poder que esta tiene y que socava su autonomía. De este modo, no puede sino invalidar indefinidamente el carácter paradójico de la promesa estética, denunciando tanto el sueño de emancipación como las comodidades de la vida burguesa. El arte radical queda “ligado al paradójico deber de dar testimonio de una dependencia inmemorial del pensamiento humano que hace de toda promesa de emancipación una decepción”²⁸⁶. De nuevo, la entropía de la contradicción del arte. Entropía que es recogida por Lyotard, para el que, releendo radicalmente a Kant en contra de la escena original schilleriana, ese intento de salvar la heterogeneidad de lo sensible acaba reduciéndose a la necesidad de salvar lo heterogéneo. El problema es que, para Rancière, la lectura lyotardiana de esta salvación de lo heterogéneo, en último término significa realmente salvar la heteronomía como tal. Este es el límite al que llega la estética lyotardiana de lo sublime, en la que la pureza disonante de la obra no es más que un trazo de heteronomía, que inscribe la condición de total dependencia con respecto al Otro, a eso otro irrepresentable, inscribiendo al mismo tiempo una culpabilidad irredimible respecto de esa dependencia²⁸⁷. De lo sublime y su relación con la pintura vanguardista dirá Lyotard:

Lo impresentable es lo que es objeto de Idea, y de lo cual no se puede mostrar (presentar) ejemplo, caso, y ni siquiera símbolo. El universo es impresentable, la humanidad también lo es, el fin de la historia, el instante, el espacio, el bien, etcétera. Kant dice: el absoluto en general. Puesto que presentar es relativizar, colocar en contextos y situaciones de presentación, plásticas en este caso. Por lo tanto, no se puede

²⁸⁶ *Ibíd.*, “The aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 148

²⁸⁷ *Ibíd.*, “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 106.

presentar lo absoluto. Pero puede presentarse que hay absoluto. Se trata de una “presentación negativa”; Kant también la llamará “abstracta”. Es en esta exigencia de alusión indirecta, casi inasible, a lo invisible en lo visible, donde tiene su fuente la corriente de la pintura “abstracta” desde 1912. El sentimiento invocado por estas obras es el de lo sublime, y no el de lo bello²⁸⁸.

Y el poder de lo sublime, además, distanciándose de las caracterizaciones precedentes del mismo, pasa a ser el de lo sensible, la materia misma, pero redefiniendo la materia como inmaterialidad. En la teorización de Lyotard, mientras que el arte de lo bello impondría su forma sobre la materia, el de lo sublime consistiría más bien en un acercamiento a la materia, “acercándose a la materia sin recurrir a los medios de presentación”²⁸⁹. Por ello, como afirma Rancière, la cuestión para Lyotard es la de la materia en su pura alteridad²⁹⁰. En Lyotard, el sentimiento de impotencia en la experiencia de lo sublime es, no obstante, también soportado por la razón, dado que, en él, esta experimenta su incapacidad para acercarse a esa materia o, como continúa Rancière, experimenta “su incapacidad para dominar el acontecimiento sensible de una dependencia”²⁹¹. De este modo, en Lyotard, la experiencia de lo sublime no mostraría sino el signo de la heteronomía, que “el alma entra en la existencia dependiendo de lo sensible, por lo tanto, violada, humillada. La condición estética es la esclavitud al *aistheton*, sin la cual no es sino anestesia. Bien es despertada por el asombro ante el Otro, o aniquilada. [...] El alma permanece encerrada entre el terror a su muerte inminente y el horror de su existencia servil”²⁹². Si bien en Kant el fracaso de la imaginación hace aparecer la ley autónoma de la razón legislativa, Lyotard invierte completamente esa lógica, porque la subordinación al *aistheton* significa precisamente la subordinación a la ley de la alteridad. La experiencia sensorial no es sino la de una deuda, de modo que la experiencia ética es la de una subordinación, sin posibilidad de

²⁸⁸ Lyotard, Jean-François: “Representación, presentación, impresentable” en *L’Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris, Galilée, 1988. Traducción de Horacio Pons, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 2003, p. 129.

²⁸⁹ *Ibíd.*, “Después de lo sublime, estado de la estética”, ed. cit., p. 141

²⁹⁰ Rancière, Jacques: “Lyotard and the aesthetics of the sublime” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit, p. 90.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 93.

²⁹² Lyotard, Jean François: *Moralités Postmodernes*. Paris, Galilée, 1993. Trad. Georges Van Den Abbeele, *Postmodern Fables*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 243-244. Cit. en Rancière, Jacques: “Lyotard and the aesthetics of the sublime”, ed. cit., p. 93.

recurso, a la ley del Otro. Manifiesta la servidumbre del pensamiento a un poder interno y previo a la mente que esta intenta en vano dominar²⁹³. Y al respecto dirá Rancière:

El *disenso* específicamente estético que Schiller ponía en escena es reducido entonces a la pura y simple separación presente en lo sublime kantiano, a la distancia entre la idea de la razón y el esfuerzo impotente de la imaginación por elevar a su altura el más grandioso espectáculo sensible²⁹⁴.

Finalmente, para Rancière, el retorno de Lyotard a Kant no sería más que la mera reversión de la singularidad estética en respeto ético que, al mismo tiempo, supone una inversión total de la misma lógica kantiana, dado que simplemente está exponiendo la ley de la heteronomía: la razón depende de otro con quien jamás se dejará de estar en deuda²⁹⁵. Lo que pretendía Lyotard era oponer el vacío de lo sublime kantiano a la estetización hegeliana, pero lo hace precisamente tomando prestada la conceptualización hegeliana de lo sublime como la total imposibilidad de adecuación entre el pensamiento y una presentación sensible:

Tiene que tomar prestado, del argumento de la vida de las formas, el principio de una contra-construcción de la escena originaria, para permitir una contra-lectura del argumento de la vida de las formas. Por supuesto, esta confusión no es una mala lectura casual. Es una manera de bloquear el camino originario de la estética a la política, de imponer en el mismo cruce de caminos un desvío de una sola dirección que lleva de la estética a la ética²⁹⁶.

Según Rancière, para Lyotard, las obras modernas de arte quedan reducidas a su conversión en testigos éticos de lo irrepresentable, mientras que en el régimen estético del arte nada es irrepresentable. Por ejemplo, dice Lyotard:

Es posible preguntarse si ese deslizamiento o inversión de la imaginación a la razón pura (teórica o práctica) deja lugar a una estética. El principal *interés* que Kant ve en el

²⁹³ Rancière, Jacques: "Lyotard and the aesthetics of the sublime", ed. cit., p. 94.

²⁹⁴ Rancière, Jacques: "Schiller y la promesa estética", ed. cit., p. 106.

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 107.

²⁹⁶ *Ibíd.*, "The Aesthetic Revolution and its outcomes", ed. cit., p. 149

sentimiento sublime es que se trata del signo “estético” (negativo) de una trascendencia propia de la ética, la de la ley moral y la libertad²⁹⁷.

De este modo, se da en Lyotard una nueva especie de vuelta al régimen representativo y al régimen ético por defecto. El arte queda reducido a la *presentación* negativa de la imposibilidad de representar lo Absoluto, que sería el respeto al Otro. Y esa imposibilidad quedaría definida como la *eterna verdad* a la que siempre remitirían y por la que se justificarían las obras de arte. El argumento de lo irrepresentable realmente no cuadra en la práctica artística tal y como es entendida en el régimen estético:

Lo irrepresentable es la categoría central del viraje ético en la estética, como el terror lo es en el plano político, porque también es una categoría de indistinción entre el hecho y el derecho²⁹⁸.

Una indistinción que implica, al mismo tiempo, una imposibilidad y una prohibición de presentación, anulándose aquello que prometía el régimen estético schilleriano: precisamente que no hay nada que no sea susceptible de *presentación* estética en función de unas características previas. Al contrario, Lyotard se refiere a la necesidad de que haya algo irrepresentable, de modo que pueda imponer su desvío ético: “lo sublime no es otra cosa que el anuncio sacrificial de la ética en el campo estético”²⁹⁹. Y sin embargo, continúa Rancière, la ética de lo irrepresentable no se encuentra tan lejos de representar una forma invertida de la misma promesa estética³⁰⁰:

En su radicalidad misma, esta inversión de la ley kantiana en ley mosaica bien podría ser incluso la forma, estrictamente invertida pero igualmente intensa, de la promesa ligada a la heterogeneidad estética: como si la potencia que Schiller había vinculado a la declaración de la libertad estética, animara aún esta declaración de servidumbre³⁰¹.

²⁹⁷ Lyotard, Jean-François: “Después de lo sublime, estado de la estética”, ed. cit., pp. 140-141

²⁹⁸ Rancière, Jacques: *El viraje ético de la estética y la política*, ed. cit., p. 39.

²⁹⁹ Lyotard, Jean-François: “Después de lo sublime, estado de la estética”, ed. cit., pp. p. 141.

³⁰⁰ Rancière, Jacques: “The Aesthetic Revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 150. Cfr. Asimismo, Ibíd., “Lyotard and the aesthetics of the sublime”, ed. cit., p. 97

³⁰¹ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 107

Esto es, la promesa de libertad política que contenía la experiencia estética puede ser llevada, por su misma lógica, a prometer precisamente lo contrario: la absoluta dependencia ética.

Rancière y, a pesar de todo, la pertinencia de la escena schilleriana.

Ahora bien, ¿es ciertamente Rancière tan pesimista como parece? Realmente, lo que habría que entender es que la muerte del arte no es el maligno destino del mismo en la modernidad, sino la otra cara de su vida. Esto es, todo el pensamiento estético de Rancière es una declaración de contingencia. La contingencia del arte, del mismo modo que de la política y de la unión entre ambas:

En la medida en que la fórmula estética anuda arte y no arte desde el principio, establece la vida entre dos puntos de fuga: el arte convirtiéndose en mera vida o la vida convirtiéndose en mero arte. He dicho que, “llevados al extremo”, cada uno de esos escenarios implica su propia entropía, su propio fin del arte. Pero la vida del arte en el régimen estético consiste precisamente en un intercambio entre estos escenarios, jugando una autonomía en contra de una heteronomía y una heteronomía en contra de una autonomía, jugando con una unión del arte y del no-arte contra otra unión similar³⁰².

Si bien es verdad que todos estos escenarios encierran una cierta *metapolítica*, esto es su propia versión de una política *sustitutiva*, esto no significa sino una cierta indecibilidad de la política de la estética; una incertidumbre o contingencia de su efectividad política:

Hay una metapolítica de la estética que enmarca las posibilidades del arte. El arte estético promete un logro político que no puede cumplir y prospera en esa ambigüedad. Ésta es la razón de que aquéllos que quieren aislarlo de la política están de alguna manera fuera de lugar. También es la razón de que aquéllos que quieren cumplir la promesa estén condenados a cierta melancolía³⁰³.

³⁰² Ibíd., “The Aesthetic Revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 150

³⁰³ Ibíd., p. 151

Esto es, Rancière se resigna a la contingencia política del arte, pero esta resignación es, al mismo tiempo, una clarísima afirmación del potencial político del mismo, de su *efectividad*. Una efectividad que, como ha podido comprobarse, descansa siempre en esa misma contingencia, en la suspensión y en la imposibilidad del cálculo o de determinar a priori la relación entre la intención del artista, su plasmación en la obra y sus posibles efectos en el espectador. Esto es, la eficacia del arte radica en su *capacidad de re-disposición*³⁰⁴, la eficacia de un disenso entre diversos regímenes de sensorialidad³⁰⁵, de sentidos de lo común. Por ello, se trata de una política del arte que es siempre previa a la política de los artistas concretos. Una política que es entendida en tanto que un recorte singular de los objetos de la experiencia común, y que opera por sí misma independientemente de las aspiraciones de los artistas de servir a una u otra causa. El efecto de toda obra reside en los repartos del espacio y del tiempo que establece y en los modos de presentación que instituye, pero dicho efecto jamás puede definir una estrategia política del arte como tal, o tampoco una contribución calculable del arte a la acción política³⁰⁶. Esto es, no existe un principio de correspondencia determinado entre estas micropolíticas de re-descripción y re-disposición de la experiencia y una subjetivación política³⁰⁷. El arte verdaderamente político nunca puede presuponer una estrategia ni tiene un modelo, sino que introduce una separación en el tejido consensual de lo real. Funciona cuestionando las líneas divisorias entre regímenes de expresión, manifestando la igual capacidad de hablar y juzgar de aquellos que una sociedad expulsa hacia sus márgenes pasivos. Simplemente, genera un nuevo marco para la subjetivación política, no la política en sí misma. Del mismo modo, también es el que examina los límites propios de su práctica, que rehúsa anticipar su efecto y tiene en cuenta la separación estética, a través de la cual se produce dicho efecto. Un trabajo que, en lugar de suprimir la pasividad del espectador, re-examina su actividad³⁰⁸.

El arte que *puede* ser verdaderamente político, que rechaza y subvierte la distribución consensual y jerárquica de los espacios y las identidades, es aquel que negocia la relación entre estas dos lógicas heterogéneas. Entre la tensión que empuja al arte a la vida y la que separa el sensorium estético de las otras formas de experiencia

³⁰⁴ Ibid., “Paradojas del arte crítico” en *El espectador emancipado*, ed. cit., 59-61.

³⁰⁵ Ibid., p. 63

³⁰⁶ Ibid., p. 67

³⁰⁷ Ibid., p. 68

³⁰⁸ Ibid., pp. 79-80

sensible³⁰⁹. De nuevo, no puede dejar de enfatizarse el hecho de que el arte nunca es político por el contenido que pueda pretender transmitir, ya sean mensajes sobre el orden del mundo o las formas en las que representa la estructura social, sino por la distancia misma que guarda en relación con esas dos funciones. Es político por el tipo de tiempo y espacio que establece. Esto es, por su reparto de lo sensible específico, y por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. Como afirmación de su contingencia, así como de la contingencia de la política, para Rancière, el arte tiene que ver con la política en la práctica de una nueva distribución del espacio material y simbólico, de la misma manera que la política no es esencialmente la lucha por el poder y su ejercicio, sino sobre todo el conflicto por la configuración de un espacio específico y la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, y de sujetos capaces de designar esos mismos objetos y de argumentar sobre ellos. Se trata, por tanto, de una cuestión de distribución y re-distribución de lugares e identidades, de una partición y re-partición del espacio y del tiempo, de lo que es visible e invisible en el reparto de lo sensible. Si esto se lleva a cabo de manera disensual por el arte, entonces este será político en el sentido de la verdadera política, aunque esto condene la efectividad política del arte a la total contingencia.

Del mismo modo que la política es la constitución estética de un espacio que es común, en razón de su misma división³¹⁰, la constitución artística del espacio público es política cuando supone la transformación de los espacios materiales de circulación de individuos y bienes en espacios disensuales. Introduciendo en ellos, por ejemplo, un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción. Una constitución del espacio también sujeta a su propia contingencia y carácter paradójico, ya que se produce una situación hasta ahora inédita en los escenarios anteriores que Rancière había planteado. Una situación en la que, cuando se da una carencia de un verdadero trabajo político de reconfiguración de identidades y redistribución de espacios, se conduce a los artistas a crear ellos mismos esas escenas, es decir, a ocupar el lugar de las demostraciones disensuales de la política³¹¹. Este tipo de creación artística se sitúa de nuevo en la encrucijada entre dos políticas estéticas: por un lado, la política constructivista del devenir vida del arte, que plantea la transformación del mundo a

³⁰⁹ Ibid., “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 39.

³¹⁰ Ibid., “Estado de la política, estado del arte” en Ibid., p. 56.

³¹¹ Ibid., p. 62.

partir de la transformación del “mobiliario de la vida”; por otro, la política de la confrontación dialéctica entre dos mundos³¹². Si bien este tipo de arte se halla en verdad muy cerca de las demostraciones y reconfiguraciones disensuales de la política, su filiación con la tradición del arte crítico de la escena de la revolución estética generaría así mismo dos nuevos problemas. En primer lugar, si el estatuto de la demostración artística, para ser verdaderamente política, no puede reducirse a la sustitución de la política ni a la parodia de la misma, ¿en qué formas de rearticulación del espacio común se configura y a quién se dirige? Y, en segundo lugar, el arte que, en el mundo contemporáneo, supone una reconfiguración del espacio en común, suele basarse en cierto tipo de intervenciones que requiere el consentimiento o apoyo de las mismas autoridades que podría pretender poner en tela de juicio. De este modo, la pregunta que se hace Rancière podría resumirse del siguiente modo: ¿cómo pensar las relaciones entre un espacio común, configurado también artísticamente de manera consensual, y las manifestaciones disensuales de su crítica que, muchas veces parten de esa misma distribución consensual?

Finalmente, la propuesta de Rancière no deja de beber de la misma escena original schilleriana que él mismo expone. Esto es, en Rancière, el carácter político del arte descansa sobre la misma paradoja. El arte político es aquel que negocia entre las dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que se convierte en vida, al precio de suprimirse como tal arte, y la lógica del arte que hace política con la condición expresa de no hacer política en absoluto³¹³. Pero esta negociación o tensión es precisamente lo que constituye la misma política de la estética. De este modo, el arte como político,

Debe tomar prestado a las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provocan la inteligibilidad política. Y debe tomar prestado al aislamiento de la obra el sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas del rechazo³¹⁴.

Al mismo tiempo, al presentarse autónomamente como tal obra, mantiene el sentido político. Y es gracias a este trasiego de fronteras y cambios de estatuto, entre el arte y lo que no es arte, que la radical originalidad del objeto estético y la activa apropiación del mundo común han podido coincidir y han podido constituirse, entre los

³¹² *Ibíd.*, pp. 63-64.

³¹³ *Ibíd.*, “Problemas y transformaciones del arte crítico”, ed. cit., pp. 38-39.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 39.

paradigmas opuestos, como una tercera vía de una *micropolítica* del arte. Si existe una cuestión política del arte contemporáneo, su clave no se halla sino en el análisis de las metamorfosis que afectan a este *tercio político* del arte, a la política fundada sobre el juego de los intercambios entre el mundo del arte y las otras esferas³¹⁵. El suspenso estético, entonces, es susceptible de ser interpretado, de entrada, en dos sentidos. La singularidad del arte puede estar ligada con la identificación de las formas autónomas del mismo con formas de vida, pero también con posibles políticas. No obstante, sendas posibilidades no se realizan jamás íntegramente, si no es al precio de suprimir, bien la singularidad del arte, bien la de la política o incluso la de ambas al mismo tiempo. La toma de consciencia de esta indeterminación habría implicado dos actitudes contradictorias entre sí. En primer lugar, esa melancolía que llora el mundo en común que el arte podría haber promovido si no hubiera sido traicionado por sus afiliaciones políticas o sus compromisos comerciales. En segundo lugar, no obstante, esa indeterminación del arte puede ser entendida como la conciencia de sus mismos límites y como un intento de actuar sobre la limitación de esos poderes y la incertidumbre misma de sus efectos³¹⁶. Ahora bien, Rancière encuentra una nueva paradoja acerca de la relación entre el arte y la política en el mundo contemporáneo, y es precisamente que, tal vez, en la actualidad ese arte incierto políticamente esté siendo promovido y se le reconozca una mayor influencia, en razón del actual déficit en la política misma. Esto es, una nueva recaída en la *metapolítica*, dado que implicaría la comprensión del arte como política sustitutiva. Rancière deja planteado como dilema la cuestión de si estas sustituciones artísticas pueden de hecho funcionar como elementos de recomposición de los espacios políticos o corren el riesgo de permanecer para siempre como meros sustitutos paródicos³¹⁷. Parece que se le exige al arte que ocupe el lugar vacante de la política cuando él mismo sufre las consecuencias de dicha retirada. Pero la cuestión no es definir una política determinada del arte –algo que Rancière niega por principio–, sino la tentativa de pensar una nueva clase de espacio colectivo a partir del trabajo sobre las zonas de indeterminación³¹⁸.

Por ello, el mismo hecho de que Rancière plantee esta pregunta y la deje sin respuesta indica precisamente que mantiene la esperanza. Concretamente indica que la

³¹⁵ Ibid., p. 43.

³¹⁶ Ibid., pp. 53-54.

³¹⁷ Ibid., p. 54.

³¹⁸ Ibid., “Estado de la política, estado del arte” en *Sobre políticas estéticas*, p. 67

promesa schilleriana, si bien atada a la contingencia, permanece viva en el planteamiento rancièreano.

SEGUNDA PARTE
HERBERT MARCUSE Y EL POTENCIAL DE LO
SENSIBLE.

SUBÍNDICE.

Introducción.....	131
2.1. <u>Una verdadera revolución de la sensibilidad. Posibilidades de liberación a través del arte.....</u>	135
2.1.1. El poder de <i>Eros</i> . Individuo y Civilización: Schiller, Freud, Marcuse y Rancière (136). 2.1.2. El arte y la sociedad liberada (158). 2.1.3. El juego: <i>Ästhetische Kunst</i> y <i>Lebenskunst</i> (167). 2.1.4. Una antropología positiva para la modernidad: la nueva sensibilidad y la sociedad como forma de arte (175).	
2.2. <u>El círculo vicioso de la sociedad unidimensional y la dimensión estética.....</u>	185
2.2.1. De la cultura afirmativa a la sociedad unidimensional (188). 2.2.2. La educación y la necesidad de un nuevo sujeto emancipatorio (197). 2.2.3. ¿La impotencia del arte? (211).	

Introducción.

Cuanto como belleza acá sentimos,
un día a nuestro encuentro ‘vendrá como
Verdad.

Friedrich Schiller, *Die Kunstler*¹.

No recuerdo haber descrito o siquiera haber
intentado describir en ninguna ocasión una
cosa tal como la utopía. Las relaciones que
entiendo como esenciales para un cambio
cualitativo son ciertamente “estéticas”, pero
no utópicas.

Herbert Marcuse, *The philosophy of art and
politics*².

Que Herbert Marcuse sea uno de los herederos directos del pensamiento schilleriano es una afirmación más que evidente y que se ha hecho ya en muchas ocasiones. Ya el mismo Habermas lo dibuja, junto con Lukács, como tal³, refiriéndose a la educación estética schilleriana no sólo como una genuina encarnación de su propia teoría de la razón comunicativa, sino como un punto de referencia clave para toda la tradición hegeliano-marxista. Si, en el caso de Marcuse, esta relación con Schiller es tan específica y especial se debe a que su presencia es perceptible desde sus primeros trabajos, lo que indica, desde luego una percepción de la sociedad y unos objetivos, si bien en diferentes contextos, muy similares. Por ejemplo, una de sus primeras aportaciones es precisamente una bibliografía comentada de los escritos de Schiller y publicada en Berlín en 1925: *Schiller-Bibliographie unter Benutzung der Trämelschen*

¹ Schiller, Friedrich: “Die Kunstler”, *Teutsche Merkur*, 1789, en *Seis poemas “filosóficos” y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*. Edición bilingüe. Introducción de Romà de la Calle, Trad., Martín Zubiría y Josep Monter, *Los Artistas* (pp. 28-44). Valencia, MuVIM, 2005, p. 30. Para la versión original, cfr. p. 149: “Was wir als Schönheit hier empfunden, /Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn”.

² Marcuse, Herbert en “The philosophy of Art and Politics”, un diálogo con Richard Kearney en Kellner, Douglas (ed): *Art and Liberation, The Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. IV. New York, Routledge, 2007, p. 233.

³ Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985. Trad. Manuel Jiménez Redondo, “Excurso sobre las Cartas de Schiller acerca de la educación estética del hombre” en *El Discurso filosófico de la modernidad en doce lecciones*). Madrid, Taurus, 1989, p. 65.

*Schiller-Bibliothek*⁴. Aunque también es cierto que Marcuse calificó esta obra como “un simple trabajo”, negando una verdadera y directa influencia de Schiller en su desarrollo intelectual, hasta que comenzó a trabajar en *Eros and Civilization*⁵. Ahora bien, incluso ya en su tesis doctoral, un escrito prácticamente desconocido hasta su publicación en 1978⁶, *Der deutsche Künstlerroman* (1922)⁷, se deja ver la influencia de Schiller precisamente a través de la del otro gran heredero de Schiller según Habermas: Lukács. Aunque también, desde luego, la de Hegel. La lectura de dos de las primeras obras de Lukács, *Die Seele und die Formen* (1911) y *Der Theorie des Romans* (1916)⁸, produjo una profunda impresión en Marcuse que, en su tesis, al igual que Lukács, lleva a cabo una crítica de la sociedad burguesa, desde una suerte de anti-capitalismo romántico, todavía no verdaderamente materialista. Ahora bien, ni siquiera este primer trabajo de Marcuse puede ser entendido como una verdadera afirmación del romanticismo. Michael Lowy, en su trabajo comparativo de la dimensión romántica en las respectivas tesis doctorales de Walter Benjamin y Marcuse, le acusa de romanticismo, “con una nostalgia por comunidades pre-capitalistas y su contra-afirmación de una artística *Kultur* a la prosaica sociedad burguesa”⁹. Si bien la influencia del romanticismo es evidente, esta afirmación olvida que Marcuse aboga en este escrito por una integración entre el arte y la sociedad. Afirma críticamente contra el romanticismo el clasicismo alemán¹⁰. De este modo, si bien es cierto que este escrito todavía muestra un Marcuse cuyo pensamiento no ha evolucionado hacia la teoría crítica y un cierto énfasis en el carácter instrumental del arte, como único medio de integración de este mismo arte en la sociedad, ya prefigura sin embargo muchos de los desarrollos posteriores. Y también la

⁴ Marcuse, Herbert: *Schiller-Bibliographie unter Benutzung der Trämelschen Schiller-Bibliothek*. Berlin, A. Fränkel Verlag, 1925.

⁵ Así se lo hizo saber a Douglas Kellner en una entrevista en San Francisco, California, el 26 de marzo de 1978.

⁶ Douglas Kellner cuenta como antes de dicha publicación, la única copia disponible del texto se hallaba en la biblioteca de la Universidad de Friburgo. En una entrevista con Leo Lowenthal (del 22 de marzo de 1978 en Berkeley, California) este afirmó que ninguno de los compañeros de Marcuse en el Institut für Sozial Forschung había oído hablar del mismo, así como tampoco ninguno de sus compañeros en San Diego. Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation” (pp. 1-70), Introducción a Marcuse, Herbert: *Art and Liberation*, ed. cit., nota 10, p. 5

⁷ Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman* en *Schriften Band I*. München, Suhrkamp Verlag, 1978.

⁸ Lukács, György: *Die Seele und die Formen*. Berlín, Egon Fleischel Verlag, 1911 y *Theorie des Romans*. Stuttgart, Union, 1916. Ambas traducción de Manuel Sacristán, *El Alma y las formas y Teoría de la novela* en *Obras Completas I*. Barcelona-México DF, España-México, Grijalbo, 1970.

⁹ Lowy, Michael: “Marcuse and Benjamin: The romantic dimension”, *Telos* 44, Summer 1980, pp. 25-34, aquí, p. 25.

¹⁰ La defensa del clasicismo alemán era un objetivo también principal del Lukács de *Goethe und seine Zeit*. Cfr. Lukács, György: *Goethe und seine Zeit* (1949), ed. cit., *passim*. Al respecto, cfr. Bodas Fernández, Lucía: “El sujeto burgués en el Werther de Goethe: inactividad y fracaso”, *Eidos* nº 8, Universidad del Norte, Colombia, 2008, pp. 82-102.

enorme influencia del pensamiento schilleriano. En este temprano escrito incluso aparecen ya en Marcuse muchos de los aspectos problemáticos que Rancière destaca, a partir de la escena original de la estética planteada por Schiller. También aparecen, por cierto, muchos aspectos que atestiguan que Rancière no estaría tan alejado del pensamiento marcuseano como parecería a primera vista.

La perspectiva de la especificidad de Marcuse como intérprete materialista de Schiller es, además, muy enriquecedora, en tanto que es el miembro de la Escuela de Frankfurt más abierto a la filosofía del siglo XX. Marcuse es también, como afirma Martin Jay, el más discursivo y sistemático¹¹ y no rechaza tan tajantemente, como el resto de miembros de la Escuela, conceptos como los de razón¹² o totalidad¹³. Realmente, puede decirse que gran parte de la intención del trabajo de Marcuse se basaba en el intento de complementar el marxismo, de corregir sus fallos para dar con una posibilidad de liberación real. De ahí la combinación única de teoría social crítica, estética radical, psicoanálisis y una filosofía de la liberación¹⁴. Ahora bien, también entra en esa combinación el pensamiento schilleriano que, más que servirle como objeto de interpretación, Marcuse utiliza como una herramienta más, a la hora de pensar las relaciones entre arte, política, sociedad y liberación.

Al respecto, Charles Reitz¹⁵ afirma que los textos de Marcuse pueden dividirse en aquellos que subrayan el “arte contra la alienación”, en donde el arte es movilizad o como una fuerza de emancipación y transformación política, frente a otros que entienden el “arte como alienación”, en los que el arte se convierte en un refugio y huida de las exigencias de la teoría social y la lucha política¹⁶. Reitz tiene razón al subrayar la importancia de la *educación* en el pensamiento de Marcuse, algo que no se ha hecho suficientemente todavía. Tampoco anda desencaminado al destacar que cierta tendencia esteticista de Marcuse puede llevar a presuponer una suerte de quietismo y un refugio del individuo en su interioridad. De hecho, esta es la idea fundamental de intérpretes como Timothy J. Lukes. Este afirma la primacía de la estética en el

¹¹ Jay, Martin: *The dialectical Imagination. A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Berkeley, University of California Press, 1973, p. 129.

¹² *Ibíd.*, p. 112.

¹³ *Ibíd.*, “Anamnestic Totalization: Memory in the thought of Herbert Marcuse” en *Marxism and Totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Berkeley, University of California Press, 1984. pp. 220-240.

¹⁴ Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 1.

¹⁵ Reitz, Charles: *Art, Liberation, and the Humanities*. New York, State of New York University Press, 2000.

¹⁶ *Ibíd.*, Cap. 8, “Art against alienation: Aesthetic Education and Political praxis” (pp. 175-194) y Cap. 9, “Art as alienation: Marcuse’s “Turn” and return” (pp. 195-222)

pensamiento de Marcuse, lo que pretende demostrar en su texto *The flight into inwardness*¹⁷, acusándole finalmente de una huída de la política y la sociedad. De ahí por cierto el título de su texto: la obra de Marcuse finalizaría en un estético “vuelo a la interioridad”, en una estetización de la política. Incluso puede ser cierto que *Die Permanenz der Kunst* (1977)¹⁸, su último libro publicado en vida, pueda leerse en este sentido de una huída de la praxis política¹⁹. Una crítica similar es, por ejemplo, la de Barry Katz, que entiende la estética marcuseana como la búsqueda “de un punto de vista externo, crítico, que podría cancelar la totalidad de la existencia sin ser cancelada por ella”²⁰. Este interpreta su estética como una ontología trascendental y, una vez más, como un escapismo.

No obstante, el desarrollo de Marcuse parece mostrar más bien un debate interno en torno a las posibilidades de relación entre la estética y la política. En unos casos, como en *Eros and Civilization* (1953) o *An Essay on Liberation* (1969), enfatiza el potencial liberador del arte. En otros, como en *One-dimensional Man* (1954), *Counterrevolution and Revolt* (1972) y el citado *Die Permanenz der Kunst* (1977), parece centrarse la sujeción o incluso el sometimiento del arte a la cultura afirmativa y a la sociedad unidimensional y, por tanto, enfatiza la necesidad de un distanciamiento entre el arte y la vida para preservar la forma estética. Como puede verse, no se trata de que el pensamiento de Marcuse evolucione desde un inicial optimismo hacia un fatalismo final, respecto a las posibilidades de liberación, sino que fluctúa según lo que quiere enfatizar en cada escrito. Todos ellos muy vinculados e influenciados por los momentos históricos en los que fueron escritos²¹. De la misma manera que Schiller escribe sobre la necesidad de la educación estética en la modernidad, pensando siempre en la Revolución Francesa, Marcuse redacta estos escritos a partir no sólo de los movimientos libertarios estudiantiles de las décadas de los sesenta y setenta, sino también desde el contexto de la represión social y política de la sociedad capitalista avanzada y las relaciones de esta con el arte.

En esta primera parte se analizará en primer lugar la reinterpretación del *Eros* freudiano que Marcuse realiza de la mano de Schiller y cómo, a partir de este, niega el

¹⁷ London and Toronto, Susquehanna University Press, 1985.

¹⁸ Marcuse, Herbert: *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Aesthetik*. München, Carl Hansen Verlag, 1977. Trad. Francisco Ivars, *La dimensión estética*, Barcelona, Materiales, 1978.

¹⁹ Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 3.

²⁰ Katz, Barry: *Herbert Marcuse. Art of Liberation*. London and New York, Verso, 1982, p. 124.

²¹ Bertinotto, Alessandro: “Schiller y Marcuse. Arte, experiencia estética y liberación” (pp. 109-124) en Rivera García, Antonio (ed.): *Schiller. Arte y Política*, ed. cit., p. 109.

carácter esencialmente represor de la civilización. Se intentará mostrar, además, cómo Marcuse ejemplifica muchos de los desarrollos que Rancière lleva a cabo a partir de Schiller y cómo su pensamiento puede ser, así mismo, utilizado para entender la interpretación de este último que hace Rancière.

2. 1. Una verdadera revolución de la sensibilidad. Posibilidades de liberación a través del arte.

Si bien el énfasis de Marcuse en la estética y el arte es lo que ha llevado a muchos de sus intérpretes a calificar su pensamiento de esteticismo, lo cierto es que su comprensión del arte como una instancia de liberación, claramente vinculada con la política, puede leerse de la misma manera que Rancière entiende el pensamiento estético-político de Schiller. De hecho, si intérpretes como Kellner afirman que el elemento estético del pensamiento marcuseano no ha sido aún suficientemente estudiado y valorado²², se debe claramente a un intento por desvincular a Marcuse de dicho esteticismo. Ahora bien, desde una comprensión de la estética como la rancièreana, puede verse que, en Marcuse, la fantasía y el arte son en sí mismas intrínsecamente políticas. Como por ejemplo en este párrafo de *Eros and Civilization*:

Como un proceso mental independiente, fundamental, la fantasía tiene un auténtico valor propio, que corresponde a una experiencia propia –la superación de una realidad humana antagónica. La imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, de la felicidad con la razón. Aunque esta armonía haya sido convertida en utopía por el principio de realidad establecido, la fantasía insiste en que puede y debe llegar a ser real, en que detrás de la ilusión está el *conocimiento*. Nos percatamos por primera vez de las verdades de la imaginación cuando la fantasía en sí misma toma forma, cuando crea un universo de percepción y comprensión –un universo subjetivo y al mismo tiempo objetivo. Esto sucede en el *arte*. El análisis de la función cognoscitiva de la fantasía lleva así a la estética como “ciencia de la belleza”: detrás de la forma estética yace la armonía reprimida de la sensualidad y la razón –la eterna protesta contra la organización de la vida por la lógica de la dominación, la crítica del principio de actuación²³.

²² Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 3.

²³ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 140.

De este modo, la fantasía y el arte son entendidas esencialmente como la configuración de una realidad antagónica con la concepción de realidad prevaleciente. Una realidad que, como en Schiller, se caracteriza fundamentalmente por la fragmentación, la alienación y la dominación. A partir de su negación de la realidad establecida, lo que Marcuse denominará el Gran Rechazo (*The Great Refusal*)²⁴, la fantasía y el arte abren al mismo tiempo la posibilidad de otro tipo de realidad socio-política.

El poder de Eros. Individuo y Civilización: Schiller, Freud, Marcuse y Rancière.

Aunque Marcuse no reconoce una influencia del pensamiento schilleriano en su desarrollo intelectual hasta la preparación de *Eros and Civilization*, y aunque tampoco se interesó por el psicoanálisis hasta su llegada a los Estados Unidos²⁵, la mayoría de sus escritos prefiguran muchos de los temas que aparecerían en este texto. Es el caso de *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937) y *Zur Kritik des Hedonismus* (1938)²⁶, en los que habría subrayado ya el estado de fragmentación del individuo en la sociedad burguesa e incluso la sublimación de la belleza y la felicidad como valores ideológicos. Así, en el primero de estos escritos,

Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que, a lo largo de su propio desarrollo, ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquél por encima de éste. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad” sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo²⁷.

²⁴ *Ibíd.*, p. 145.

²⁵ Jay, Martin: *The dialectical Imagination*, ed. cit., p. 183

²⁶ Recogidos ambos en *Kultur and Gesellschaft-1*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1965. Trad. E. Bulygin y E. Garzón, “Sobre el carácter afirmativo de la cultura” (pp. 45-78) y “Para una crítica del hedonismo” (pp. 97-126) en *Cultura y Sociedad-1*. Buenos Aires, Sur, 1967.

²⁷ Marcuse, Herbert: *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., p. 50.

Marcuse toma de Horkheimer la idea de esta “cultura afirmativa”²⁸. En esta, se da una separación del mundo de la cultura que es hipostasiado como un mundo ideal, que no tendría nada que ver con el mundo fragmentado de lo real: la civilización. Los valores son, de este modo, transformados en algo meramente subjetivo: no es posible ser feliz objetivamente en la civilización. De manera que la cultura afirmativa tiene como el mayor de sus logros el conseguir que el individuo aprecie su aislamiento en la esfera subjetiva de los valores como felicidad²⁹:

Al internalizar lo gratuito y lo bello y al transformarlos, mediante la cualidad de la obligatoriedad general y de la belleza sublime, en valores culturales de la burguesía, se crea en el campo de la cultura un reino de unidad y libertad aparentes, en el que han de quedar dominadas y apaciguadas las relaciones antagónicas de la existencia. La cultura afirma y oculta las nuevas condiciones de vida³⁰.

En semejante concepción de la cultura, el desarrollo completo del individuo no puede ser entendido como algo racional, objetivo. La satisfacción de sus necesidades y el desarrollo de sus capacidades –que sería la felicidad individual– queda relegado a un momento arbitrario y subjetivo, que no es posible armonizar con la validez universal del principio superior del actuar humano³¹. En un primer momento, Marcuse encuentra un potencial de negación y protesta de esta situación en el hedonismo. Si bien esta actitud alberga un momento justificador del orden socio-político existente, en tanto que es incapaz de superar la comprensión abstracta de la felicidad como algo meramente subjetivo³², su proclama de la necesidad del placer contiene un elemento altamente democrático:

El hedonismo proclama la felicidad para todos los individuos, sin distinción alguna, sin hipostasiar ninguna generalidad como depositaria de la felicidad, con prescindencia de los individuos³³.

²⁸ Horkheimer, Max: “Allgemeiner Teil”, *Studien über Autorität und Familie*. París, Félix Alcan, 1936. Cit. en Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 108.

²⁹ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 109.

³⁰ Marcuse, Herbert: *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., pp. 50-51.

³¹ Marcuse, Herbert: *Para una crítica del hedonismo*, ed. cit., p. 97.

³² *Ibíd.*, p. 103.

³³ *Ibíd.*, p. 102.

Aquí, evidentemente, se encuentra ya presente una concepción semejante del *Eros* que desarrollará más tarde en *Eros and Civilization*. El subtítulo original inglés de esta obra, “A philosophical inquiry into Freud” indica que la intención de Marcuse no era sino desarrollar las implicaciones de la teoría freudiana del *Eros* o principio de vida en su conflicto con *Tánatos* o principio de muerte. Y las implicaciones de la relación de ambos principios con el desarrollo del individuo y de la civilización, en tanto que “todo el destino de la libertad y la felicidad se decide en la lucha de los instintos de vida y muerte”³⁴. El razonamiento y las conclusiones de Marcuse, no obstante, ofrecen un panorama bien distinto al planteado previamente por Freud. De hecho, Marcuse enfatiza la necesidad de reinterpretar la propia teoría freudiana en términos de los propios conceptos socio-históricos de la misma³⁵. Ahora bien, todo el texto marcuseano es en gran parte una alusión y una reelaboración del pensamiento de Schiller, utilizado como herramienta para esbozar la posibilidad de una civilización no represiva. De hecho, es a partir de esta obra que Marcuse reconoce la importancia crucial de Schiller para su pensamiento, aunque, como se ha visto, la influencia de este se deja ver claramente en escritos previos.

Al igual que Freud y Marcuse, Schiller habría esbozado una suerte de relato sobre la génesis del individuo reprimido y la sociedad represora en un temprano escrito de su época como profesor de filosofía³⁶ en la Universidad de Jena, en el semestre de verano del año 1789: *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde*³⁷. Se trata de un ensayo deliberadamente secundario que Schiller escribe como explicación sociológica de lo expuesto en otro texto del que se encontraba muy orgulloso. Tal y como demuestra que se apresurase a publicarlo en su

³⁴ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 34.

³⁵ Cfr. Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930. Traducción de Ramón Rey Ardid. El malestar en la cultura. Madrid, Alianza, 2002. pp. 67, 78-79, 84, *passim*.; y Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., pp. 19, 21, 34-62, 63-81, *passim*.

³⁶ Como hace notar Laura Anna Macor, la extendida convicción entre los intérpretes de que Schiller había sido llamado a Jena para ocupar la cátedra de historia en lugar de la de filosofía se debe a un malentendido del propio Schiller que, en la portada de la publicación de la famosa lección inaugural se había definido a sí mismo como “Profeßor der Geschichte”. Cfr. Macor, Laura Anna: *Il giro fangoso dell’ umana destinazione. Friedrich Schiller dall’ illuminismo al criticismo*. Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 135-136. Para la prefiguración de Schiller del relato sobre la génesis del individuo reprimido y la sociedad represora, cfr. Bodas Fernández, Lucía “La cuestión de la división del trabajo en “Algo sobre la primera sociedad humana según el hilo de los escritos de Moisés” (1789)” en *Philosophical Readings, Vol. 1 (2013)-Special Issue on “Reading Schiller: Ethics, Aesthetics and Religion”*, Ed. Laura Anna Macor, 2013, en prensa.

³⁷ Schiller, Friedrich: “Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunden”, NA XVII: pp. 398-413. “Algo sobre la primera sociedad humana según el hilo conductor de los escritos de Moisés” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., pp. 19-35.

revista *Thalía*³⁸ y a incluirlo dentro de su prosa escogida. Se trata de *Die Sendung Moses* (*La Misión de Moisés*)³⁹, también de 1789, en el que explica el surgimiento de la religión monoteísta hebrea a partir de una doctrina secreta, desarrollada por sacerdotes egipcios y que Moisés, en tanto que hebreo con una identidad egipcia, habría aprendido y transmitido a los hebreos como fábula⁴⁰. Si, para Moisés, había sido necesario transmitir esa verdad como fábula era porque los hebreos, al encontrarse todavía en un estadio de escaso desarrollo como pueblo, eran incapaces de acoger y comprender la verdad en cuanto tal, sin dicho disfraz de fábula. Si los sacerdotes egipcios, en cambio, habían sido capaces de desarrollar tal doctrina es precisamente debido a su posición privilegiada respecto a la posibilidad de conocimiento en tanto que clase socio-política diferenciada. La división del trabajo en la sociedad egipcia, ya en un alto grado de desarrollo, había permitido la aparición de lo que Schiller entiende como la verdad del monoteísmo. Esto es, la comprensión de la razón como unidad de todas las cosas. Así, en *Die Sendung Moses*, Schiller afirmaba lo siguiente:

La adoración divina de los pueblos primitivos se transformó pronto, como es conocido, en politeísmo y superstición, e incluso en aquellas tribus en las que la escritura nos los presenta como adoradores del Dios verdadero, no eran las ideas sobre el Ser supremo ni limpias ni nobles, basadas en todo menos en un conocimiento lúcido y racional. *Pero, tan pronto como se separaron las clases a través de la creación de un Estado en regla, y la preocupación por las cosas divinas se convirtió en la propiedad de una clase especial*, tan pronto como el espíritu humano sintió la necesidad absoluta de la liberación de todas las preocupaciones que le distraían, de entregarse a la contemplación de sí mismo y de la naturaleza, tan pronto como se lanzaron miradas más lúcidas sobre la economía física de la naturaleza, la razón tuvo que vencer sobre los grandes y brutales errores, y la representación del Ser supremo tuvo que ennoblecerse. La idea de una conexión general de las cosas tuvo que conducir necesariamente a la noción de una única y elevada razón⁴¹.

Una de las conclusiones que pueden extraerse de este párrafo es la tajante afirmación schilleriana del *conflicto* histórico, surgido a partir de la división del trabajo

³⁸ Ambos textos aparecen por primera vez en la revista en 1790.

³⁹ Schiller, Friedrich: "Die Sendung Moses", NA XVII: pp. 377-397. "La misión de Moisés" en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., pp. 37-57. Cfr. Safranski, Rüdiger: *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*. München/Wien, Carl Hansen Verlag, 2004. Trad. Raúl Gabás, *Schiller o la invención del Idealismo Alemán*. Barcelona, Tusquets, 2006, p. 314

⁴⁰ Safranski, Rüdiger: *Schiller o la invención del Idealismo Alemán*, ed. cit., p. 316

⁴¹ Schiller, Friedrich: "La misión de Moisés", ed. cit., p. 43, la cursiva es mía.

y de la lucha de clases como única posibilidad de que la razón se desarrolle. Esto es, que el progreso —y hay que matizar qué se entiende aquí o que entendería realmente Schiller por “progreso”— sólo es posible a través de la lucha, no de la consecución de una supuesta armonía preestablecida. No puede enfatizarse suficientemente esta idea del conflicto como uno de los ejes del pensamiento schilleriano, tal y como hace María del Rosario Acosta, que se distancia claramente y discute las tradicionales interpretaciones que colocan en el centro de la visión política de Schiller una suerte de armonía preestablecida existente en una especie de pasado idealizado y que tendría que ser recobrada en el futuro. Que Schiller enfatice el papel del conflicto, por otro lado, puede ser entendido también desde otra perspectiva que la de la mera desesperación histórica. Este énfasis puede comprenderse como la negación de esa armonía preestablecida, no en el sentido de la negación de la posibilidad de la emancipación, sino entendiendo que esa emancipación tiene como origen y base el conflicto en la naturaleza dual del hombre. Por otro lado, habrá que considerar así mismo qué valoración hace Schiller de la división del trabajo y del conflicto de clases producido a raíz del mismo y qué lugar ocupa en relación con la idea de *destino de la humanidad* que Laura Anna Macor coloca en el centro del pensamiento del joven Schiller en su monográfico sobre el mismo⁴².

En su texto Schiller comienza hablando de las primeras respuestas instintivas a necesidades todavía animales: el hambre y la necesidad sexual que, una vez satisfechas, dan lugar al hombre como “animal completo”. Animal que ya puede comenzar a desarrollar su razón como contemplación desinteresada, en tanto que sus primeras necesidades se hallan ya cubiertas. Aunque esta no sería una razón aún moral o libre en el sentido estricto del término⁴³. Ahora bien, es la misma naturaleza dual del hombre la que le lleva a dar el paso de una razón todavía esclava de los instintos a una razón libre:

Tan pronto como la razón había experimentado sus primeras fuerzas, la naturaleza le expulsó de sus brazos protectores, o mejor dicho, él mismo [lo hizo], llevado por el instinto que todavía no conocía⁴⁴.

⁴² Macor, Laura Anna: *Il giro fangoso dell' umana destinazione. Friedrich Schiller dall illuminismo al criticismo*. Pisa, Edizioni ETS, 2008.

⁴³ Schiller, Friedrich: “Algo sobre la primera sociedad humana al hilo de los escritos de Moisés”, ed. cit., pp. 19-20

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 21.

El *instinto* es entonces una base necesaria a partir de la cual el hombre se pone en camino hacia la verdadera libertad. No obstante, un ser únicamente gobernado por el instinto jamás podría haber desarrollado su libertad completamente. Una libertad que, por tanto, queda entonces siempre enmarcada en el conflicto o tensión sempiternos entre el instinto y la razón. Esto lo demuestra la imagen que Schiller utiliza para describir el primer acto verdaderamente libre del hombre en la historia: la idea del pecado original como la *felix culpa*. Una idea que Schiller toma prestada del kantiano *Muthmaßlicher Anfang des Menschengeschichte* de 1786⁴⁵ y que Macor afirma como una idea, por otro lado, plenamente conforme con el plano ideológico totalmente ilustrado que determina esta visión del Génesis. Además, este es el primero de los escritos schillerianos que viene inserto en un marco filosófico completamente dominado por la perspectiva kantiana⁴⁶. Schiller entiende la *felix culpa* como el origen de la civilización. Se trata de la osadía del hombre contra dios: el pecado original, como la primera manifestación de la espontaneidad de la razón, de la libertad como capacidad de elección⁴⁷. El modelo de la *felix culpa* muestra que no es sino por medio de un conflicto en la misma naturaleza humana por lo que la razón se distingue del mero instinto y comienza a desarrollarse, estableciéndose un hiato, el de la reflexión⁴⁸, entre el deseo y su satisfacción. Este es un tema que Schiller, de hecho, desarrollará más adelante, en las *Briefe*. En la Carta VI, la sensibilidad y la razón son entendidas como los dos impulsos que conforman la naturaleza dual del hombre. Es el desarrollo del individuo y su entrada en la cultura lo que genera la ruptura de ambos. De hecho, en esta misma Carta, Schiller habría llevado a cabo una distinción entre dos tipos de cultura. Distinción paralela a la que hacía Marcuse en *Über den affirmativen Charakter der Kultur*⁴⁹, entre “cultura” y “civilización”. Schiller afirma “So muß es bey uns stehen, diese Totalität in unserer Natur, welche die *Kunst* zerstört hat, durch eine höhere *Kunst* wieder herzustellen”. La traducción española dice así: “debemos ser capaces de restablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que la *cultura* ha destruido, mediante otra *cultura* más elevada”. En este análisis se ha optado por mantener la traducción literal de “Kunst” por “arte”, porque se adecuaba mejor a lo que Schiller quiere enfatizar. Esto es, que es el arte, el

⁴⁵ Kant, Immanuel: *Muthmaßlicher Anfang des Menschengeschichte*. Berlinische Monatsschrift, Erstes Stück, Januar, 1786. Trad. Eugenio Imaz, “Comienzo presunto de la Historia Humana” (pp. 67-94) en *Filosofía de la Historia*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1979.

⁴⁶ Macor, Laura Anna: *Il giro fangoso dell'umana destinazione*, ed. cit., p. 138.

⁴⁷ Schiller, Friedrich: “Algo sobre la primera sociedad humana al hilo de los escritos de Moisés”, ed. cit., p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 22

⁴⁹ Marcuse Herbert: *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., p. 50.

artificio cultural y su imperio unilateral sobre el mundo de lo real lo que acaba con la unidad interior del ser humano. Pero ese “arte” no es el Arte Verdadero, ese arte más elevado del que habla Schiller y que será el vehículo capaz de restaurar la integridad del ser humano⁵⁰. Si bien Schiller habla aquí de “una cultura más elevada”, esta no puede entenderse en el sentido de la cultura afirmativa marcuseana. Precisamente porque es la cultura artificiosa que Schiller le opone la que genera la ruptura en el interior del individuo. La escisión entre el entendimiento especulativo y el entendimiento intuitivo, que tienden, respectivamente, al mundo eidético y al mundo material. De modo que el cumplimiento de lo que cada uno anhela implica la coacción del otro⁵¹:

También se fue desgarrando la unidad interna de la naturaleza humana, y una pugna fatal dividió sus armoniosas fuerzas. El entendimiento intuitivo y el especulativo se retiraron hostilmente a sus respectivos campos de acción, cuyas fronteras comenzaron a vigilar entonces desconfiados y recelosos; y con la esfera a la que reducimos nuestra operatividad, nos imponemos además a nosotros mismos un amo y un señor, que no pocas veces suele acabar oprimiendo nuestras restantes facultades⁵².

En este temprano texto sobre la división social del trabajo ya se prefigura que este conflicto no es únicamente el motor que permite el desarrollo de la razón y la evolución de la humanidad hacia su destino. Según Schiller avanza en la exposición del conflicto que afecta primero al individuo y, paralelamente a la especie a través de la división del trabajo, se advierte cómo, también a partir de ese mismo conflicto, surgirían los primeros males sociales: la envidia, la violencia y la venganza entre los hermanos que, finalmente, es controlada mediante la *igual* sumisión al Padre⁵³. Esto es, la represión

⁵⁰ No obstante, la traducción es acertada y, efectivamente, capta el sentido que quiere presentar Schiller. Los traductores justifican así su traducción: “Schiller utiliza en numerosas ocasiones el término «Kunst» para referirse al carácter artificial de la cultura o civilización (traducimos entonces por «cultura»). Como arte, «Kunst» aparece en la mayoría de los casos como «schöne Kunst», bellas artes, lo que hoy entendemos generalmente por arte”, Cfr. Schiller, Friedrich: Carta VI, pp. 158-159

⁵¹ Este tema será desarrollado en el Cap. 3. 2. de este trabajo

⁵² Schiller, Friedrich: Carta VI, p. 145.

⁵³ Un tema que, por cierto, había desarrollado ya en su primera obra dramática *Die Räuber* (1782), NA III. Cfr. Macor, Laura Anna: *Il giro fangoso dell’umana destinazione*, ed. cit., pp. 75-85; Hammer, Stephanie B.: “Criminal kin: gendered tragedy, subversion of inversion, and the fear of the feminine in Schiller’s *The Robbers* and Sade’s *Justine*” en *The sublime crime. Fascination, failure, form in literature of the Enlightenment*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1994, pp. 80-113; “My villain, My self: melodrama, laughter, and abjection in *The Robbers*” en *Schiller’s Wound. The theater of trauma from crisis to commodity*. Detroit, Wayne State University Press, 2001, pp. 27-49; y Hart, Gail K.: *Friedrich Schiller. Crime, Aesthetics and the Poetics of Punishment*. Newark, University of Delaware Press, 2010, pp. 16, 20; y Bodas Fernández, Lucía: “Autonomía y Emancipación. Introducción

individual se materializa por primera vez en la institucionalización de esa represión bajo la autoridad patriarcal. Eagleton subraya que esta caracterización de la división del trabajo es una de las grandes influencias de Marx, a la hora de criticar el capitalismo industrial y la consecuente atrofia de las capacidades. Toda la tradición de la estética radical, desde Coleridge a Marcuse, se encuentra igualmente enraizada en estas ideas schillerianas⁵⁴. Si esto es así, es porque, a través de su narración de la distribución y reparto de los roles en esa hipotética primera sociedad humana, puede decirse que Schiller está exponiendo un primer relato del individuo reprimido y de la sociedad represiva, al mismo tiempo que intenta esbozar una solución para dicha represión. Lo que lleva a cabo Schiller es, si se habla desde los términos del posterior desarrollo de Freud y Marcuse, una reflexión sobre el conflicto entre *Eros* y *Tánatos*. Entre el principio de placer y el principio de realidad que afecta a los procesos paralelos y, al mismo tiempo, enfrentados, del progreso cultural de la humanidad y de la evolución del individuo. Se trataría de una reflexión sobre lo que Freud denominó *ontogénesis*, es decir, centrada en el estudio del origen y desarrollo del individuo. Una reflexión que le conduciría, a su vez, a una narración sobre el surgimiento de la civilización o *filogénesis*. Al contrario que Freud y como desarrollará Marcuse, lo que es discutible es que, para Schiller, el desarrollo del individuo y el progreso de la humanidad como especie tengan que ser intrínseca y esencialmente represivos. Que la civilización implique necesariamente la alienación del individuo, si bien este es un tema que en este primer escrito deja pendiente y que desarrollará más tarde en las *Briefe*.

Para Freud, el progreso fáctico sólo puede ser el progreso de la especie. Un progreso cuyo precio en la modernidad parece ser necesariamente la pérdida de la integridad de los individuos. En *Das Unbehagen in der Kultur* (*El malestar en la cultura*, 1930), Freud había sentado las bases psicoanalíticas de la necesidad de esa represión individual, como condición para el desarrollo cultural de la especie, para la vida en comunidad. La sexualidad libre tendría un componente destructivo para la vida comunitaria. Freud habría hecho entonces un descubrimiento fundamental al respecto. Si bien todo instinto se revelaría como derivado de *Eros*, la tendencia regresiva o conservadora de toda la vida instintiva haría converger originariamente a *Eros* y a *Tánatos*. Esto es, en un principio se habría dado una unidad en la naturaleza humana

a la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la Dialéctica de la Ilustración” (pp. 3-50), ed. cit., pp. 16-23.

⁵⁴ Eagleton, Terry: “Schiller and Hegemony” (pp. 102-119) en *The aesthetic ideology*. Oxford, Blackwell Publishing, 1990, p. 118.

que se rompe con el establecimiento del monismo de la sexualidad, necesario para el desarrollo de la especie. Así es como se habría implantado el monismo de la muerte e instaurado un dualismo inevitable entre *Eros* y *Tánatos*⁵⁵. Según su teoría de los instintos, si bien es el principio del placer el que habría gobernado originariamente en la estructura psíquica del individuo, esto es, la felicidad⁵⁶, el choque con el mundo exterior o principio de realidad genera la amenaza inminente de un sufrimiento que sólo es posible evitar mediante la represión de esas pulsiones que exigen satisfacción inmediata. Esto se produce mediante el desplazamiento de la libido bajo el gobierno de instancias psíquicas superiores, que estarían organizadas bajo el principio de realidad⁵⁷.

De esta forma, la posibilidad de realización de cierto grado de felicidad queda indisolublemente ligada a esa economía libidinal⁵⁸ que, en el fondo, no es sino otro modo de denominar a la represión instintual individual. Aquí aparecería el nuevo concepto de *persona* elaborado por Freud, que estaría compuesto por tres instancias: el *id* o *ello*, que se refiere a los instintos primarios; el *ego* o *yo*, que es la instancia que mediaría entre el *id* y el exterior, mediante la represión de los impulsos que serían incompatibles con ese exterior y, por último, el *Súper-ego* o *Súper-yo*, que ejerce sobre el *ego* una influencia paternal, asumiendo los influjos sociales y culturales. Mediante su introyección en el *ego*, estos influjos externos finalmente llegan a componer su consciencia. Es así como las represiones pasan a ser inconscientes, siendo esa represión fundamental para el desarrollo de la civilización⁵⁹.

Para Freud, entonces, la inhibición de la satisfacción individual, la sublimación instintiva, sería el primer paso del desarrollo del individuo como perteneciente a una comunidad. El primer escalón hacia su ingreso en la cultura que, de este modo, comienza con la sustitución del libre albedrío del individuo por el poderío del grupo, cuyas exigencias chocan con las meramente individuales. Esto significa que Freud entiende que la libertad individual no es un bien cultural⁶⁰, de modo que la sublimación instintiva y la frustración en la cultura son condiciones ineludibles para entrar en el seno de la misma. Además, Freud habría postulado una primordial y originaria hostilidad entre los hombres que la cultura se ve obligada a reprimir⁶¹. Esa hostilidad reprimida es

⁵⁵ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., pp. 36-40.

⁵⁶ Freud, Sigmund: *El malestar en la cultura*, ed. cit., p. 20.

⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 23-24.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 28.

⁵⁹ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., pp. 41-43.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 41.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 56.

interiorizada mediante la acción del *Súper-yo*, que despliega contra el individuo la misma agresividad que este hubiera satisfecho ejerciendo la violencia sobre otros individuos. Esa introyección de la agresividad que se convierte en tabú a través del *Super-yo* y a través del cual regresa sobre el individuo es, según Freud, la génesis del sentimiento de culpabilidad, que queda esencialmente ligado a la evolución cultural como coartación progresiva de la posibilidad de realización y felicidad individuales⁶². Ahora bien, al mismo tiempo, Freud formula una pregunta: ¿puede hallarse un equilibrio entre las reivindicaciones individuales y culturales en una determinada forma de la cultura o son ambos esencialmente inconciliables?⁶³. Es decir, ¿hasta tal punto llega la incompatibilidad entre el principio del placer y el principio de realidad que es necesaria una modificación represiva de la misma estructura instintiva individual? Al respecto afirma Marcuse:

Estos aspectos negativos de la cultura actual pueden señalar muy bien la decadencia de las instituciones establecidas y la creación de nuevas formas de civilización: la represión es quizá más vigorosamente mantenida cuando llega a ser más innecesaria. Si en realidad debe pertenecer a la esencia de la civilización como tal, la pregunta de Freud sobre el precio de la civilización carecería de sentido –porque no habría otra alternativa⁶⁴.

Esto no significa que Marcuse niegue la realidad o la efectividad de esa represión, sino sólo que sea consustancial al concepto general de civilización. La represión es un fenómeno histórico y, por lo tanto, no se halla inscrita irremediabilmente en la naturaleza humana, precisamente porque ha sido impuesta por el hombre en la forma actual de la civilización⁶⁵. Sin embargo, el problema es que la adherencia de los individuos al *estatus quo* o principio de realidad represivo ha sido implantada hasta tal punto en la estructura instintiva que el ser humano llega a ser instintivamente reaccionario. Históricamente, el principio de realidad habría sustentado al organismo en el mundo externo, de modo que la represión subyace a todas las formas históricas que el principio de realidad toma en la civilización⁶⁶.

Ahora bien, Marcuse reformula esta premisa de la represión a partir de una distinción que el mismo Freud había llevado a cabo:

⁶² *Ibíd.*, p. 79.

⁶³ *Ibíd.*, p. 42.

⁶⁴ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 18.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 29.

⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 43-45.

La idea de una civilización no represiva será discutida no como una especulación abstracta y utópica. Creemos que la discusión está justificada en dos aspectos concretos y realistas: primero, la misma concepción teórica de Freud parece refutar su consistente negación de la posibilidad histórica de una civilización no represiva, y, segundo, los mismos logros de la civilización represiva parecen crear las precondiciones necesarias para la abolición gradual de la represión. Para elucidar estos aspectos, debemos tratar de reinterpretar la concepción teórica de Freud en términos de su propio contenido socio-histórico⁶⁷.

De este modo, Marcuse insiste en que, para Freud, puede hablarse de tres fuentes de sufrimiento o represión instintiva: la supremacía de la naturaleza, la caducidad del cuerpo –que son ambas inevitables–, y una *fuerza social*⁶⁸, que es necesariamente histórica y, por lo tanto, *modificable*. Ésa es la diferencia entre la represión básica o necesaria filogenéticamente, es decir, necesaria para el desarrollo cultural, y la *represión excedente (Surplus-repression)*⁶⁹, que es la derivada de los intereses de la dominación social⁷⁰. Lo que quiere enfatizar Marcuse reelaborando y distanciándose de Freud al mismo tiempo es que la represión excedente es meramente una forma histórica del principio de realidad que, como tal, tiene límites históricos⁷¹. Tras la concepción freudiana del principio de realidad se encuentran dos premisas: en primer lugar el hecho de la necesidad (*Lebensnot*) y, en segundo, el de que la satisfacción requiera un trabajo, de modo que el principio del placer es suspendido, prevaleciendo así el dolor. Ahora bien, Marcuse señala que este es un argumento falaz, en cuanto se aplica al hecho bruto de la escasez: el principio de realidad prevaleciente es consecuencia de una organización específica de la escasez y del modo de existencia derivado del mismo que ha sido impuesta sobre los individuos, al igual que la forma del trabajo⁷². Esto es, la dominación y la represión se deben a la distribución de la escasez y a la distribución del trabajo para paliarla. Por eso afirma Marcuse que, si Freud concibe como un retroceso cultural la eliminación de la represión excedente, es porque hipostatiza una forma específica de la civilización como la naturaleza de la misma⁷³. En la forma histórica prevaleciente del principio de realidad, el *principio de actuación (Performance*

⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 18-19

⁶⁸ Freud, Sigmund: op. cit., p. 30.

⁶⁹ Marcuse, Herbert *Eros and Civilization*, ed. cit., pp. 90-91.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 46.

⁷¹ *Ibíd.*, pp. 127-136.

⁷² *Ibíd.*, pp. 46-47.

⁷³ *Ibíd.* p. 143.

*principio*⁷⁴), el principio de placer se opone necesariamente a ese principio de realidad porque la escasez hace que la satisfacción instintiva requiera un trabajo. Sin embargo, si se atiende únicamente al hecho bruto de la escasez, se advierte que esta oposición es consecuencia de una organización específica de esa escasez y del modo de existencia derivado de la misma⁷⁵. Esto transforma el proceso de racionalización en una razón de la dominación, cuyos intereses introducen controles represivos adicionales sobre el principio del placer. Esto es, la represión excedente. Así, se da una unificación represiva bajo el ego enajenado⁷⁶, es decir, bajo el autoritarismo de la personalidad u hombre objetivo sobre los instintos individuales. Si bien, siguiendo aquí a Freud al pie de la letra, el progreso de la razón y el entendimiento en la cultura ha llegado casi a colmar el deseo de omnipotencia y omnisciencia del hombre, que prácticamente ha llegado a ser “un dios con prótesis”⁷⁷, sigue de algún modo siendo un esclavo:

Lo que es regresivo no es la mecanización y la regularización, sino su contenido; no la coordinación universal, sino su encubrimiento bajo libertades, elecciones e individualidades espurias [...]. La vida mejor es compensada por el control total sobre la vida⁷⁸.

Ahora bien, es el mismo Freud el que abre el camino a la posibilidad de superar esa represión excedente. Precisamente a partir de su reinterpretación del ser como *Eros*⁷⁹, reelaborado por Marcuse a partir de las ideas schillerianas de fantasía y juego estético: “sólo la fantasía escapa al principio de realidad y permanece ligada al principio del placer”⁸⁰. Precisamente la prueba de que el principio de placer se resista a su sustitución completa por el principio de realidad es que este último, materializado como un sistema institucional que el individuo aprehende como ley y orden, debe ser constantemente restablecido para subsistir⁸¹. Aunque la aspiración individual a una coincidencia entre la necesidad y la felicidad haya quedado convertida en tabú, la consciencia la mantiene como exigencia inconsciente: se trata del valor de la memoria como conocimiento y reconocimiento de una verdad que la organización del individuo, bajo el imperio de la personalidad o razón autoritarias, se empeña en negar. La memoria preserva la verdad

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 46

⁷⁵ *Ídem.*

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 56.

⁷⁷ Freud, Sigmund: op. cit., p. 36.

⁷⁸ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 100.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 122.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 27

⁸¹ *Ibíd.*, p. 28.

de todas las promesas y potencialidades traicionadas⁸². Una verdad que ha sido reprimida. La importancia de la memoria para la totalidad del proyecto marcuseano ha sido, de hecho, subrayada por muchos intérpretes, como Frederic Jameson, que la coloca como centro teórico fundacional de su pensamiento⁸³. O como Martin Jay, que subraya muy acertadamente la importancia que posee la memoria en todos los grandes escritos de Marcuse. La memoria en su vinculación con una praxis revolucionaria y la des-reificación⁸⁴. Finalmente, la importancia de la memoria para la consecución de un ser humano no fragmentado. Aquí, Marcuse estaría siguiendo lo establecido por Marx en los *Manuscritos*, porque el conocimiento de la objetivación depende de las condiciones preestablecidas por la historia⁸⁵:

La praxis de la absorción [...] debe aceptar y adueñarse de estas últimas. Tan pronto como el conocimiento de situación histórico-social del hombre acepta las condiciones históricas de dicha situación, recibe la fuerza y la concreción prácticas mediante las cuales puede convertirse en promotor de la revolución. Entendemos ahora hasta qué punto *el preguntarse por el origen de la alienación y el conocimiento del origen de la propiedad privada deben formar parte integrante de la teoría positiva de la revolución*⁸⁶.

La idea que Marcuse quiere transmitir aquí es, básicamente, la convicción marxiana de que el hombre consciente de su historia, implícitamente el hombre que recuerda, no puede caer en ninguna situación que él no haya creado. En el caso concreto de *Eros and Civilization*, Marcuse hace suya la vinculación freudiana entre el olvido y la represión, así como la idea nietzscheana de una necesaria liberación del pasado para liberar la voluntad que, si es todavía esclava, se debe a la imposibilidad de hacer retornar el tiempo⁸⁷:

El fluir del tiempo es el aliado más natural de la sociedad en el mantenimiento de la ley y el orden, el conformismo y las instituciones que relegan a la libertad a una utopía perpetua; el

⁸² *Ibíd.*, pp. 30-31.

⁸³ Jameson, Fredric: *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 112.

⁸⁴ Jay, Martin: "Anamnestic Totalization: Memory in the thought of Herbert Marcuse" en *Marxism and Totality*, ed. cit., p. 224.

⁸⁵ Marx, Karl: *Manuscritos de Economía y Filosofía*, ed. cit., p. 34.

⁸⁶ Marcuse, Herbert: "Neue Quellen zur Grundlegung des Historischen Materialismus" (1932) en *Ideen zu einer kritischen Theorie der Gesellschaft*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1969. Trad. Claudine Lemoine de Francia, "Nuevas fuentes para fundamentar el materialismo histórico" en *Para una teoría crítica de la sociedad*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1971, pp. 52-53. La cursiva es mía.

⁸⁷ *Ibíd.*, *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 117.

fluir del tiempo ayuda al hombre a olvidar lo que era y lo que puede ser, hace que se olvide de un pasado mejor y de un futuro mejor. [...] Contra la rendición al tiempo, la restauración de los derechos de la memoria es un vehículo de liberación [...]. Sin la liberación del contenido reprimido de la memoria, sin la liberación de su poder liberador, la sublimación no represiva es inimaginable⁸⁸.

De hecho, este recurso a la idea del recuerdo de una *verdad* reprimida es la fuente principal de las acusaciones de utopismo a Marcuse y, en general, a la izquierda freudiana, por parte del post-estructuralismo. Por ejemplo, John Forrester así valora despectivamente la creencia de la izquierda freudiana en que “la verdad es un medio de liberación, que la verdad siempre está del lado de los reprimidos, de los oprimidos, de los dominados –una consolación final porque Dios siempre está del lado de los grandes batallones”⁸⁹. Aquí, Forrester, siguiendo a Foucault, está acusando a Marcuse y a la izquierda freudiana de simplemente recolocar al *Eros* mediante su asociación a la idea de verdad. Aunque Foucault habla en términos de sexualidad y no de *Eros*, al colocar a este ligado a la verdad en el orden del discurso, la lucha contra la represión lo único que hace es alimentar la estratagema del poder, ya que es una nueva incitación a hablar de sexo⁹⁰. Es más, para Foucault, la misma idea de represión

Es efectivamente una herramienta formidable de control y poder. Como siempre, usa lo que la gente dice, siente y anhela. Explota su tentación a creer que, para ser feliz, es suficiente con cruzar el umbral del discurso y eliminar unas cuantas prohibiciones. Acaba de hecho reprimiendo y controlando movimientos de revuelta y liberación⁹¹.

Marcuse, sin embargo, ya había afirmado exactamente lo mismo en *An Essay on Liberation*, acerca de una “liberación” que “provee de una base instintiva al poder represivo y agresivo de la sociedad opulenta”⁹². Una crítica en la misma línea podría ser la de Eagleton, que se refiere tanto a la estética de Schiller como a la de Marx y Marcuse acusándolas de falso radicalismo: “la prueba para una estética verdaderamente

⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 214-215.

⁸⁹ Forrester, John: “Michel Foucault and the history of Psychoanalysis” en Forrester, John (ed.): *The seductions of psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 306-307.

⁹⁰ Foucault, Michel: *Historie de la sexualité vol. 1*. Paris, Gallimard, 1976. Trad. Robert Hurley, *The History of sexuality vol. 1: An Introduction*. New York, Pantheon Books, 1978, p. 131.

⁹¹ *Ibíd.*, “End of the monarchy of sex”, trad. John Johnston en Lotringer, Sylvène (ed.): *Foucault Live*. New York, Semiotext(e), 1989, p. 142.

⁹² Marcuse, Herbert: *An Essay on Liberation*, ed. cit., p. 17.

radical residiría en su habilidad para operar como una crítica a lo social sin suministrar, simultáneamente, las bases de su ratificación política”⁹³. Un acercamiento crítico semejante podría encontrarse en el mismo Rancière, cuando afirma que “cuando se busca lo escondido tras las apariencias, se establece una posición de dominación”⁹⁴. Esta lectura de la emancipación tal y como la entiende Marcuse, como el recuerdo o reconocimiento de una verdad oculta, reprimida y olvidada es correcta, en tanto que habla explícitamente de un “reconocimiento de una verdad negada por la razón”⁹⁵. Por lo que Rancière estaría en principio de acuerdo con la intención de Foucault, esto es, la de “rebatir un tipo de discurso freudo-marxista, mostrar como una cierta idea de la “política de la vida” descansa sobre un desconocimiento del modo en que el poder es ejercido sobre la vida y su “liberación”⁹⁶. De este modo, una vez más se trataría del problema de entender la imposibilidad de la emancipación como un mero problema de desconocimiento de la verdad de la dominación. El gran problema que, para Rancière, lastraría todos los intentos de liberación por parte del discurso crítico. Ahora bien, tal vez otra lectura sea posible. Cuando Marcuse habla de una restauración de la memoria, como la restauración del contenido cognoscitivo de la fantasía⁹⁷, está hablando desde la idea schilleriana de una igualdad entre la razón, la sensibilidad y la fantasía. De una fuerza que ha sido históricamente excluida y que pugna por liberarse. En *Zur Kritik des Hedonismus* Marcuse había afirma que “la felicidad real presupone el conocimiento de la verdad: que los hombres sepan qué es lo alcanzable para la suprema posibilidad de la existencia, cuál es su verdadero interés. Los hombres pueden sentirse felices, sentir felicidad y, sin embargo, no ser felices porque no conocen la verdadera felicidad”⁹⁸. No obstante, se pregunta al mismo tiempo: “¿cómo puede encontrarse la realidad de la felicidad? ¿Cuál es la instancia de su verdad?”. Marcuse afirma que “el conocimiento no le ayuda [al individuo] a ser feliz, pero sin el conocimiento la persona cae nuevamente en relaciones cosificadas. Es un dilema ineludible. Placer y verdad, felicidad y relaciones esenciales entre los individuos se oponen entre sí”⁹⁹. Por ello, alcanzar la verdad de la felicidad no puede reducirse a una cuestión de conocimiento o desconocimiento, sino que radicaría en que “la razón se convierte en placer, o el placer

⁹³ Eagleton, Terry: “Schiller and Hegemony” (pp. 102-119) en *The aesthetic ideology*, ed. cit., p. 119.

⁹⁴ Rancière, Jacques: *The politics of aesthetics*, ed. cit., p. 50.

⁹⁵ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 31.

⁹⁶ Rancière, Jacques: *The politics of aesthetics*, ed. cit., p. 93.

⁹⁷ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 32.

⁹⁸ *Ibíd.*, *Para una crítica del hedonismo*, ed. cit., pp. 112-113.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 103.

se vuelve racional”¹⁰⁰. Como había afirmado a partir del primer intento de llevar a cabo una conciliación entre felicidad y razón de Epicuro¹⁰¹. Marcuse está hablando, por tanto, de una capacidad de lo sensible, de lo corporal, para hablar y significar en igualdad de condiciones que la razón, una capacidad que ha sido ignorada, “olvidada”. Está hablando de un nuevo sentido de lo común. Y esta es una idea por cierto muy similar a la de Rancière de la escritura como “discurso mudo”. Un discurso dirigido al mismo tiempo a todos y a nadie, charlatán y mudo a la vez, que abole la jerarquía platónica de quién tiene derecho a hablar y a escuchar y quién no¹⁰². Un discurso que también destruye toda fundamentación legítima para la circulación de las palabras y para la relación entre los efectos del lenguaje y los lugares de los cuerpos en un espacio compartido¹⁰³.

De hecho, cuando el mismo Rancière aborda el pensamiento estético freudiano¹⁰⁴, sus conclusiones no aparecen tan distantes de las de Marcuse. Ni utiliza unos medios tan diferentes. Porque lo que hace Rancière, en definitiva, es reinterpretar a Freud en función de su adscripción al régimen estético inaugurado por Schiller. De la misma manera que Marcuse habría utilizado a Schiller para reinterpretar el *Eros* freudiano.

Si fue posible para Freud formular la teoría psicoanalítica del inconsciente, fue porque un modo inconsciente de pensamiento ya había sido identificado fuera del dominio clínico como tal, y el ámbito de las obras de arte y literatura puede ser definido como la base privilegiada en la que este “inconsciente” trabaja. Entonces, mi investigación se dirige al modo en que la teoría freudiana es sostenida por la ya existente configuración del “pensamiento inconsciente”, en la idea de la relación entre pensamiento y no-pensamiento que fue originariamente formada y desarrollada en el campo de lo que es llamado estética¹⁰⁵.

Esto es, el pensamiento freudiano se hallaría para Rancière inscrito en el régimen estético, “aquel régimen histórico particular de pensamiento sobre el arte y de una idea de pensamiento de acuerdo con las cuales, los objetos de arte son objetos del

¹⁰⁰ Ibíd., p. 105.

¹⁰¹ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 114.

¹⁰² Rancière, Jacques: “The two forms of mute speech” en *The Aesthetic Unconscious*, ed. cit., pp. 31-42.

¹⁰³ Ibíd., *The politics of the aesthetics*, ed. cit., pp. 13, 55, 59.

¹⁰⁴ Ibíd., “What Freud has to do with aesthetics” en *The Aesthetic Unconscious*, ed. cit., pp. 1-2.

¹⁰⁵ Ibíd., p. 4.

pensamiento”¹⁰⁶. Para Rancière, Freud está pensando en el arte como un conocimiento, si se quiere confuso, pero no una forma menor de conocimiento. Se trata del pensamiento de aquello que no piensa¹⁰⁷. Una vez más, Rancière recurre a la escena original de la estética, planteada por Schiller, para entroncar la interpretación psicoanalítica en la identidad problemática ya establecida por el régimen estético entre pensamiento y no-pensamiento, forma y contenido, en función de una racionalidad inherente a ambos¹⁰⁸: “Freud invita al arte y a la poesía a testimoniar positivamente la profunda racionalidad de la fantasía”¹⁰⁹. Al afirmar dicha racionalidad, Freud también recurre la comprensión jerárquica de la sensibilidad y la razón, de la materia y la forma, que se había llevado a cabo en el régimen ético de las imágenes y en el régimen representativo.

El mismo Schiller, ya en su disertación médica¹¹⁰, había elaborado una suerte de teoría del inconsciente, por la cual este daría forma al mismo cuerpo: “el alma da forma al cuerpo”¹¹¹. Una idea que también desarrollará más tarde en *Über Anmut und Würde* del siguiente modo: “finalmente la mente incluso se construye un cuerpo y la forma misma debe unirse al juego”¹¹². Aparentemente, podría entenderse aquí que lo que está haciendo Schiller es dar primacía al espíritu sobre el cuerpo. Sin embargo, dicha idea también puede leerse como la afirmación de la copertenencia entre ambos, así como de la importancia del papel del espíritu inconsciente –finalmente, de la sensibilidad, y no únicamente de la voluntad y racionalidad conscientes–: “un espíritu activo gana influencia sobre todos los movimientos físicos y al final llega indirectamente al punto de cambiar las formas establecidas de la naturaleza, que no eran accesibles a la voluntad, mediante el poder de este juego simpatético”¹¹³. Como afirma Paul Bishop¹¹⁴,

¹⁰⁶ Ibid., p. 5.

¹⁰⁷ Ibid., p. 6.

¹⁰⁸ Ibid., “The two forms of mute speech”, p. 32

¹⁰⁹ Ibid., “From one unconscious to another”, p. 49.

¹¹⁰ Schiller, Friedrich: *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen* (1780), “Essay on the connection between the animal and the spiritual nature of man” (pp. 253-298) en Dewhurst, Kenneth y Reeves, Nigel (eds., trad.): *Friedrich Schiller. Medicine, Psychology, Literature*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1978.

¹¹¹ Ibid., p. 280.

¹¹² Ibid., *Sobre la gracia y la dignidad*, ed. cit., p. 135

¹¹³ Ibid., p. 142.

¹¹⁴ Bishop, Paul: “Unconscious from Storm and Stress to Weimar Classicism” (pp. 26-56) en Nicholls, Angus y Liebscher, Martin (eds.): *Thinking the Unconscious. Nineteenth-Century German Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 37. Cfr. Asimismo, Bishop, Paul: *Analytical Psychology and German Classical Aesthetics. Goethe, Schiller and Jung I. The development of personality*. New York, Routledge, 2008, pp. 116-126, 130-156; y Otabe, Tanehisha: “Genius as a chiasm of the conscious and the unconscious” (pp. 89-102) en Giordanetti, Piero, Pozzo, Ricardo y Sgarbi, Marco

una vez que Schiller desarrolla sus tempranas concepciones sobre las relaciones entre el alma y el cuerpo, puede observarse claramente cómo está declarando de hecho el igual estatus de lo inconsciente y lo racional. Tal y como le escribe a Goethe: “la inconsciencia combinada con la reflexión constituye al artista poeta”¹¹⁵. Entonces, Schiller había declarado ya esa igualdad entre lo consciente y lo inconsciente, entre razón y sensibilidad. Pero esto también atañe a la caracterización marcuseana de la sensibilidad y la fantasía como una instancia de conocimiento igual a la razón. También atañe a la idea de una racionalidad no represiva. De ahí también el recurso de Rancière a la idea de “discurso mudo”. Al *todo habla* que abole la distribución jerárquica y que Freud habría llevado a su culmen con su afirmación de la no insignificancia de ningún detalle¹¹⁶. Al mismo tiempo, para Rancière, esta idea de la escritura como discurso mudo se debate entre esa literalidad democrática y una tendencia a intentar establecer una suerte de discurso encarnado como verdad de la comunidad. Esto es, un deseo de establecer una escritura verdadera de la palabra hecha carne¹¹⁷. Sin embargo, esta dualidad no tiene sentido en la valoración marcuseana de la sensibilidad y la imaginación como iguales vehículos de verdad que la razón o el entendimiento. Rancière escribe este texto contra el énfasis de ciertos neofreudianos en el *pathos* sobre al *logos*, y preocupados fundamentalmente por dar con la huella del *pathos* en la obra de arte. Ahora bien esta crítica no puede aplicarse a Marcuse, al que por cierto, ni siquiera menciona. Además, hay que tener en cuenta que el conocimiento en Marcuse no es meramente lo que se opone al desconocimiento de una verdad oculta y, como hace notar José Jiménez, que la felicidad para Marcuse no es tampoco simplemente la satisfacción del deseo, sino un estado de lucidez y plenitud antropológicas¹¹⁸, que descansa sobre la abolición de la jerarquía entre la razón, la sensibilidad y la imaginación:

La felicidad no es sólo el mero sentimiento de satisfacción, sino la realidad de la libertad y la satisfacción. La felicidad envuelve al conocimiento¹¹⁹.

(eds.): *Kant's philosophy of the unconscious*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH & Co., 2012, pp. 98-100.

¹¹⁵ Schiller, Friedrich en Beetz, Manfred (ed.): *Correspondence between Schiller and Goethe*, from 1794 to 1805 vol. 2, trad. Dora L. Schmitz, 2 Vols. London, George Bell and sons, 1877, p. 872.

¹¹⁶ Rancière, Jacques: “The two forms of mute speech” en *The Aesthetic Unconscious*, ed. cit., p. 35.

¹¹⁷ Estas son ideas que Rancière muestra fundamentalmente en: *La chair des mots. Politiques de l'écriture*. Paris, Galilée, 1998, pp. 115-136; y en *La parole muette: Essais sur les contradictions de la littérature*. Paris, Hachette Littératures, 1998, pp. 14, 71-2, 81-100.

¹¹⁸ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 122.

¹¹⁹ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 103

Esto es, en el *Eros*, en la sensibilidad o *pathos*, hay una racionalidad inherente que sería la base para una racionalidad no represiva, aquella que no niega el poder de la sensibilidad en aras del poder unilateral de una racionalidad pura. De este modo, el horizonte humano de plenitud que propone Marcuse no se basa en la destrucción de las apariencias para sacar a la luz una verdad oculta, sino que, simplemente, afirma que en esas apariencias hay de hecho un conocimiento *igual* al de la razón. Marcuse, por tanto no está elevando la sensibilidad en detrimento de la razón. Porque la racionalidad que Marcuse está criticando, por otra parte, es la racionalidad derivada del modo de distribución de la escasez y del trabajo:

Esta racionalización permaneció como la razón de la dominación, y la conquista gradual de la escasez estaba inextricablemente unida con el interés de la dominación y conformada por él. La dominación difiere del ejercicio racional de la autoridad. El último, que es inherente a toda división social del trabajo, se deriva del conocimiento y está confinado a la administración de funciones y arreglos necesarios para el desarrollo del conjunto. En contraste, la dominación está ejercida por un grupo o un individuo particular para sostenerse y afirmarse a sí mismo en una posición privilegiada¹²⁰.

Lo que Marcuse recusa, entonces, es la razón de la dominación. Una razón basada en la desigualdad que un grupo presupone respecto a otro grupo. No la racionalidad como tal, en aras de una elevación del *pathos* sobre ésta, sino la razón que, siguiendo los intereses de la dominación, introduce controles represivos adicionales que implican la represión excedente¹²¹. Esto es, prefigurando la descripción rancièreana de la distribución policial y la dominación, a Marcuse no le preocupa la represión en sí, que sería ejercida unilateralmente desde un poder anónimo y abstracto, sino la represión excedente que, precisamente, es sinónimo de la dominación. Marcuse hace hincapié en que el principio de actuación, el principio de realidad que habría gobernado *esta* civilización, exige una libido voluntariamente inhibida, debido a esas fuerzas destructivas que la cultura asociaba con la sexualidad libre¹²². Se trata de una organización centralizada de lo heterogéneo bajo un proceso unificador represivo, que concentra la sexualidad espacialmente, dejando libre al resto del cuerpo para el

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 47.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 48.

¹²² *Ibíd.*, pp. 53-55.

trabajo¹²³, que se da de manera enajenada, sin gratificación ninguna. El control cada vez más eficaz sobre la individualidad habría dado lugar al progreso de la civilización que, a su vez, tiende a hacer espurio cualquier otro intento de racionalización. De manera que hasta las libertades y gratificaciones actuales llegan a ser instrumentos de dominación como, por cierto, decía Foucault contra Marcuse, que continúa:

La excusa de la escasez, que ha justificado la represión institucionalizada desde su principio, se debilita en tanto el conocimiento y control del hombre sobre la naturaleza le da los medios para satisfacer las necesidades humanas con un mínimo esfuerzo. La pobreza que prevalece todavía en vastas áreas del mundo ya no se debe principalmente a la pobreza de los recursos humanos y naturales, sino a la manera en que éstos son distribuidos y utilizados¹²⁴.

Esto es, la represión excedente, para Marcuse, no puede ser explicada a partir de la escasez. Precisamente porque el fenómeno de la dominación no se debe a esta, sino a la distribución, una distribución de lo sensible. A raíz de semejantes afirmaciones, por cierto, resulta extremadamente sorprendente que Rancière no mencione jamás el trabajo previo de Marcuse, dado el gran paralelismo que hay entre ellos y que hace pensar más en una diferencia terminológica que de verdadero contenido. Un contenido que, si es tan similar es evidentemente debido a la filiación marxista de ambos, pero desde luego, también a que ambos parten del pensamiento schilleriano.

Desde la perspectiva del absoluto control de la sociedad de la dominación sobre la individualidad, no obstante, Marcuse mencionaba un refugio para la aparición de lo heterogéneo: la fantasía, en la que hay una convergencia de lo consciente y lo inconsciente y que, como la única actividad mental que mantiene un alto grado de independencia respecto del principio de realidad, no ejerce ningún control sobre el ego individual¹²⁵. Si bien este tipo de afirmaciones podrían ser entendidas como un quietismo, como un viraje a la interioridad como único refugio para el individuo fragmentado¹²⁶, Marcuse advierte claramente que si la fantasía aparece como mera apariencia falsa es porque ha sido convertida en utopía por el principio de realidad establecido:

¹²³ *Ibíd.*, p. 87.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 94.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 137-138.

¹²⁶ Lukes, Timothy J.: *The flight into inwardness*. London and Toronto, Susquehanna University Press, 1985, *passim*.

La razón prevalece; llega a ser poco agradable, pero útil y correcta; la fantasía permanece como algo agradable, pero llega a ser inútil, falsa –un simple juego, una forma de soñar despierto. Como tal, sigue hablando el lenguaje del principio del placer, de la libertad de la represión, del deseo y de la gratificación no inhibidos; pero la realidad actúa de acuerdo con las leyes de la razón, que ya no están relacionadas con el lenguaje de los sueños¹²⁷.

Esto es, la realidad impone su fragmentación del individuo, negando las protestas del individuo total que sostiene la imaginación como ilusorias. Ahora bien, la fantasía insiste en su realidad: insiste precisamente en que en su ilusión se esconde una forma de conocimiento, que sus apariencias contienen un momento de verdad que se opone a la verdad del principio de realidad. Esto se hace patente cuando la fantasía toma forma: “cuando crea un universo de percepción y comprensión –un universo subjetivo y al mismo tiempo objetivo. Esto sucede en el arte”¹²⁸. El arte que no es sino “la eterna protesta contra la organización de la vida por parte de la *lógica de la dominación*, la crítica del principio de actuación”. Incluso en el optimista *Eros and Civilization*, Marcuse mismo es consciente de la precariedad de las posibilidades del arte en el estado de falta de libertad por el que la realidad se caracterizaría en la actualidad. De hecho, realiza la misma valoración que Rancière de la auto-cancelación del arte crítico y del fallecimiento del arte cuando intenta afirmarse como radicalmente heterogéneo de la realidad. En primer lugar, el arte como “el más visible retorno de lo reprimido” recuerda “la promesa que fue traicionada”. Oponer a la represión institucionalizada –aquí citando a Adorno– “la imagen del hombre como un sujeto libre; pero, en un estado que se caracteriza por la falta de libertad, el arte puede sostener la imagen de la libertad sólo en la negación de la falta de libertad”¹²⁹. Aquí, tanto Adorno como Marcuse están denunciando que

La función crítica del arte propicia su propia derrota. El mismo compromiso con la forma invalidaría su negación de la falta de libertad. Para poder ser negada, la falta de libertad debe ser representada en la obra de arte con la apariencia de la realidad. Este

¹²⁷ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 139.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 140.

¹²⁹ Adorno, Theodor W.: “Die gegängelte Musik”, *Der Monat*, V, 1953, p. 182. Cit. en Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 140.

elemento de semejanza sujeta la realidad reprimida a patrones conocidos y, así, la priva de su elemento de terror¹³⁰.

Esto es, en su función crítica, el arte perdería el elemento de radical heterogeneidad que sustenta su propia promesa. Por otro lado, aunque el arte mantiene la expresión del retorno de una imagen reprimida de la liberación, esto es, el arte puede ser entendido como absoluta oposición a la realidad establecida, esta oposición es ambivalente en el estado de dominación total, en el que

El arte existe sólo cuando se anula a sí mismo, cuando salva su sustancia negando su forma tradicional y negando, por tanto, la posibilidad de reconciliación: cuando llega a ser surrealista y atonal [de nuevo, Adorno¹³¹]. De otro modo, el arte comparte el destino de toda forma de comunicación genuina: fallece¹³².

Así, el arte radicalmente separado del mundo real fragmentado no puede sino seguir denunciando eternamente esa heteronomía, mostrando el poder que esta tiene y que socava su autonomía. De este modo, no puede sino invalidar indefinidamente el carácter paradójico de la promesa estética, denunciando tanto el sueño de emancipación, como las comodidades de la vida burguesa¹³³.

Ahora bien, esto no quiere decir que Marcuse niegue el potencial político del arte o que afirme como la única posibilidad de emancipación el refugio en la interioridad, el recuerdo subjetivo de una individualidad no fragmentada. De hecho, afirma precisamente lo contrario. Porque el verdadero valor del arte y de la imaginación, más que relacionarse con el pasado, tiene que ver con el futuro. La fantasía como *Eros* original¹³⁴ quiere liberar verdaderamente la realidad histórica en su negativa a aceptar como definitivas las limitaciones impuestas por el principio de realidad sobre la libertad y la felicidad. De hecho, las dos posibilidades que Marcuse ha descrito hasta ahora para el arte son exactamente las mismas que Rancière proponía para el arte político; aquel que negocia entre las dos políticas opuestas: entre la lógica del arte, que se convierte en vida al precio de suprimirse como tal arte y la lógica del

¹³⁰ *Ibid.*, p. 141

¹³¹ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Tubinga, J. C. B. Mohr Verlag, 1949.

¹³² Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 141.

¹³³ Cfr. Rancière, Jacques: "The aesthetic revolution and its outcomes", ed. cit., p. 148.

¹³⁴ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 142

arte, que hace política con la condición expresa de no hacer política en absoluto¹³⁵. Marcuse, claramente influenciado por Adorno, parece por ahora decantarse por la segunda opción. Por ello, la convergencia del arte con la realidad, sobre todo a partir de los escritos posteriores a *Eros and Civilization*, no será otra que la del *Gran Rechazo*¹³⁶. No obstante, se examinarán a continuación otros acercamientos al arte por parte de Marcuse.

El arte y la sociedad liberada.

Ya en su tesis doctoral de 1922, *Der deutsche Künstlerroman*, Marcuse expone un primer esbozo de la posibilidad de integración entre arte y sociedad, de la mano de Lukács. Si bien intérpretes como Kellner¹³⁷ subrayan también la influencia de la estética hegeliana en este escrito, olvidan la presencia e importancia del pensamiento estético-político de Schiller. Una importancia, de hecho, presente no sólo para Marcuse y Lukács, sino también para el mismo Hegel. Ahora bien, Kellner acierta sin embargo al resaltar que muchos de los grandes temas marcuseanos posteriores aparecen ya prefigurados en este escrito aunque, por otro lado, muestre también el debate interno de Marcuse en este momento en torno a cómo enfocar las relaciones entre el artista y la sociedad. De este modo,

A través de la empatía con cada novelista, tipo de novela, y la novela misma, el historiador hermeneuta de la cultura presenta las novelas de artista, por ejemplo, no simplemente como una tipología de las formas artísticas, sino también como formas de vida, como maneras de vivir. Marcuse parece identificarse con cada forma o modo de vida por turnos, casi como si él mismo estuviera debatiéndose acerca de qué curso de vida debiera seguir. ¿Debe escapar de la mundana vida cotidiana a una vida de placeres cultivados, tal y como hicieron algunos escritores románticos y del *Sturm und Drang* de los que discute? ¿O debería abandonar las ilusorias preocupaciones estéticas para centrarse en los asuntos prácticos cotidianos y llegar a un acuerdo con la vida cotidiana? ¿Debe dedicarse a la vocación por la revolución? O, ¿debe intentar alcanzar un

¹³⁵ Rancière, Jacques: "Problemas y transformaciones del arte crítico" en *Sobre políticas estéticas*, op. cit., pp. 38-39.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 145.

¹³⁷ Kellner, Douglas: "Marcuse, Art and Liberation", ed. cit., pp. 4-19.

equilibrio entre el arte, la vida cotidiana y la política, como hicieron Goethe, Keller y Mann?¹³⁸.

Aunque, según Kellner, todas estas posibles y conflictivas actitudes eran, de hecho, potenciales opciones de vida entre las que Marcuse se debatía, lo cierto es que son opciones planteadas desde una visión todavía demasiado alejada del materialismo y de la Teoría Crítica. Es el caso de la tesis de Marcuse, una suerte de historia literaria anclada en conceptos demasiado generales, de hecho, demasiado abstractos incluso como para aprehender la individualidad y complejidad de cada novela. Esta es la auto-crítica de Lukács a su *Theorie des Romans* (*Teoría de la Novela*, 1916)¹³⁹ que además, no toma verdaderamente en consideración el contexto socioeconómico. Por ello, Lukács, reniega claramente de esta en obras posteriores.

En todo caso, siguiendo una metodología hegeliana, en su tesis Marcuse esquematiza los conflictos entre las exigencias de lo ideal y lo real, así como entre el arte y la vida, marcadamente influenciado por las lukácsianas *Die Seele und die Formen* (*El alma y las formas*, 1911) y *Theorie des Romans*¹⁴⁰. En esta última, por ejemplo, Lukács comenzaba caracterizando a la filosofía como suministro de contenidos para la poesía que, a su vez, aparece como el síntoma de un abismo entre lo interno y lo externo, de una incongruencia entre el alma y la acción¹⁴¹. Marcuse, por su parte, comienza desde la asunción de un temprano estado de armonía y de reconciliación de los artistas con el mundo que, al romperse, genera una alienación del individuo que Lukács había denominado “desamparo trascendental”¹⁴². Siguiendo la tradición del clasicismo alemán¹⁴³, pero sin mencionar a Schiller en particular, Marcuse entiende la cultura griega como una totalidad armónica, “en la que la vida misma era arte y la mitología vida, la propiedad pública del pueblo”¹⁴⁴. Conviene subrayar, de momento, la pertinencia del análisis de Rancière acerca de la fase de la revolución estética del régimen estético. En primer lugar, la idealización a partir de Schiller de una hipotética

¹³⁸ Ibíd., p. 16.

¹³⁹ Lukács, György: *Theorie des Romans*. Stuttgart, Union, 1916. Traducción de Manuel Sacristán, *Teoría de la Novela en Obras Completas I*. Barcelona-México DF, España-México, Grijalbo. 1970, p. 283. Cfr. Asimismo, Bodas Fernández, Lucía: “El sujeto burgués en el Werther de Goethe: inactividad y fracaso”, ed. cit., p. 87.

¹⁴⁰ Lukács, György: *Die Seele und die Formen*. Berlín, Egon Fleischel Verlag, 1911 y *Theorie des Romans*. Stuttgart, Union, 1916. Traducción de Manuel Sacristán, *El alma y las formas y Teoría de la Novela en Obras Completas I*. Barcelona-México DF, España-México, Grijalbo. 1970

¹⁴¹ Lukács, György: *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 297.

¹⁴² Lukács, György: *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 41, *passim*.

¹⁴³ Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 8.

¹⁴⁴ Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman*, ed. cit., p. 10.

humanidad íntegra en la figura del pueblo griego y la recuperación de la misma mediante la poesía como *ethos* comunitario¹⁴⁵ que habrían proclamado los jóvenes Hegel, Schelling y Hölderlin. Efectivamente, la presencia de éstos y, a través de ella, la de Schiller, se deja ver claramente tanto en esta última afirmación de Marcuse como en el análisis lukácsiano de la novela. En este último, el hombre moderno, al contrario que el griego, se halla separado de su esencia, generándose un abismo no sólo en el interior del individuo, sino también respecto del mundo exterior: el moderno sólo puede acercarse interrogativamente “al misterio del helenismo, a su perfección, impensable desde nosotros, y a su insalvable extrañeza respecto de nosotros. El griego no conoce sino respuestas, y ninguna pregunta, sólo soluciones (aunque enigmáticas), pero sin enigmas, sólo formas y ningún caos”¹⁴⁶. El espíritu de Schiller está claramente presente en este tipo de afirmaciones, como puede comprobarse, por ejemplo, en este extracto de la sexta de las *Briefe*:

Si prestamos un poco de atención al carácter de nuestro tiempo, nos sorprenderá el contraste existente entre la forma actual de la humanidad y la forma que tuvo en épocas pasadas, especialmente en la de los griegos. [...] Los griegos no nos avergüenzan tan solo por una sencillez que es ajena a nuestro tiempo; son a la vez nuestros rivales, incluso nuestro modelo, en aquellas mismas cualidades que suelen servirnos de consuelo ante la desnaturalización de nuestras costumbres. [...]

En aquel entonces, en la maravillosa aurora de las fuerzas espirituales, la sensibilidad y el espíritu no poseían aún campos de acción estrictamente diferenciados, porque ninguna discrepancia los habría incitado a separarse hostilmente y a delimitar sus respectivos territorios¹⁴⁷.

A partir de esta comparación schilleriana del mundo griego con el moderno, en Lukács¹⁴⁸, la novela no es sino la expresión del “desarraigo trascendental”¹⁴⁹. Al mismo tiempo que intenta descubrir y configurar de nuevo la perdida totalidad de la vida, que

¹⁴⁵ Cfr. Para la asociación por parte de Rancière de Schiller a esta figura idealizada de la humanidad griega como totalidad a recuperar mediante el arte, “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., pp. 100-101, así como “Aesthetics as Politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 35. Para el análisis de Rancière del proceder del escenario de la revolución estética, cfr. “The aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., pp. 136-138. Cfr. Asimismo, Cap. 1. 2. y 3. 2. de este trabajo.

¹⁴⁶ Lukács, György. *Teoría de la Novela*, ed. cit., p. 299.

¹⁴⁷ Schiller, Friedrich: Carta VI, p. 143.

¹⁴⁸ Cfr. Bodas Fernández, Lucía: “El sujeto burgués en el Werther de Goethe: inactividad y fracaso”, ed. cit., pp. 89-90.

¹⁴⁹ Lukács, György: *Teoría de la Novela*, ed. cit., p. 308.

ya no es immanente en la modernidad¹⁵⁰, por lo que la novela conserva un espíritu totalizador¹⁵¹. Ahora bien, si en la novela moderna aparece una búsqueda por parte del sujeto, es precisamente porque el objetivo total de la vida y las relaciones de este con los sujetos ya no muestran una armonía evidente. De modo que la determinación básica de la forma de la novela queda objetivada como psicología del héroe. Los héroes son personajes que, esencialmente, buscan¹⁵². Como punto de partida constitutivo de toda forma y de todo acaecer en la novela se presupone entonces la total desorientación de la vida. El héroe de la novela surge de un extrañamiento del mundo externo, de modo que su vida se manifestará en la novela como una materialización de la distancia existente entre la convencionalidad del mundo y una híper-tensa interioridad del mundo subjetivo, siendo muchas veces la muerte trágica la única posibilidad frente a la alienación¹⁵³. Dada esa distancia, el héroe tiene que ser constitutivamente problemático –Lukács lo denomina también *demoníaco*¹⁵⁴–, porque como la esencia del mundo externo que configura la novela es la ruptura entre el ideal y lo real, la forma interna de la misma no puede ser sino el proceso por el cual el héroe busca su sí mismo auténtico y esencial. Proceso, evidentemente, sin garantía de éxito alguno. De la misma manera, para Marcuse, la novela de artista configura el anhelo y lucha individuales por un modo de existencia más alto y más auténtico, y presupone una realidad prosaica, exenta de significado y armonía frente a la llamada artística. Estos serían los dos polos que desgarran a sus personajes¹⁵⁵. Del héroe artista afirma Marcuse que

No encuentra la plenitud en las formas de vida de su entorno con todas las limitaciones de este. Su esencia y su anhelo no pueden ser contenidas en ellas y se enfrenta solo contra la realidad cotidiana. [...] De algún modo busca una solución, una nueva unidad, porque su oposición es tan poderosa que no puede encarnarla por mucho tiempo sin destruir su ser artístico y su humanidad¹⁵⁶.

¹⁵⁰ Lukács, György: “El instante y las formas” en *El alma y las formas* (pp. 177-198), ed. cit., pp. 186-187.

¹⁵¹ *Ibíd.*, *Teoría de la Novela*, ed. cit., pp. 323, 327.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 327.

¹⁵³ *Ibíd.*, “Metafísica de la tragedia” (1910) en *El alma y las formas* (pp. 243-274), ed. cit., p. 269. Cfr. Asimismo, *Teoría de la Novela*, ed. cit., pp. 341-342.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, *Teoría de la Novela*, ed. cit., pp. 355, 357.

¹⁵⁵ Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman*, ed. cit., p. 10.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 16.

De este modo, también para Marcuse el problema subyacente al género novelesco es la alienación individual, especialmente la del artista, de la sociedad burguesa y la consiguiente fragmentación de la vida y la pérdida de una comunidad armónica, que sí se daba en la epopeya¹⁵⁷. Lukács, había afirmado un héroe demoníaco que busca en vano la resolución del conflicto. Los ideales que busca cumplir ya nunca serán inmanentes al mundo pero, aunque sean incapaces de penetrar y fecundar el mundo, mantienen un poder vivo y activo que atormenta al héroe¹⁵⁸. De la misma manera, Marcuse postula un mundo que, tras la aparición de la burguesía, está “completamente devaluado, empobrecido, brutal y hostil, no ofrece ninguna plenitud”¹⁵⁹. Ahora bien, para Marcuse, precisamente este mundo alienado es lo que posibilita “la aparición de la subjetividad auto-consciente”¹⁶⁰. Por lo tanto, posibilita también la exigencia de algo más allá de esa alienación. Así, el artista objetivaría sus sentimientos y luchas, deseando su cumplimiento en lo real, lo que le llevaría, bien a intentar darle forma a la realidad de acuerdo a sus ideales, para también superar la alienación artística, bien a encontrar refugio en el mundo ilusorio de lo bello¹⁶¹. Si bien Kellner reconoce aquí ciertas prefiguraciones de lo que Marcuse desarrollará como una teoría del arte en tanto que “revelación de imágenes utópicas de plenitud y felicidad que rechazan el mundo opresivo y alienado”¹⁶², se olvida por otro lado de mencionar que Marcuse, en esos escritos posteriores, niega la posibilidad de una revolución o un cambio en lo cualitativo en lo real por medio de una intervención directa del arte. No obstante, acierta Kellner al ver en este escrito también una anticipación de la idea del “Gran Rechazo”, en la figura de los artistas excluidos y alienados del mundo cotidiano, valorados positivamente como poderosas fuerzas de oposición¹⁶³, si bien denota todavía una visión demasiado romántica de la figura del artista como genio exiliado del mundo:

Es cierto que los poetas vagabundos fueron bienvenidos aquí y allá en cortes y festivales, incluso algunos de ellos disfrutaron de la protección de príncipes..., pero, al fin y al cabo, eran exiliados y forasteros para los que no había un lugar en la forma de vida del mundo que les rodeaba. Demasiado orgullosos, demasiado salvajes en su

¹⁵⁷ Lukács, György: *Teoría de la Novela*, ed. cit., p. 333.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 353-354.

¹⁵⁹ Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman*, ed. cit., p. 14. Cfr. Asimismo, Lukács, György: *Teoría de la novela*, ed. cit., *passim*.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 13.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 16-17

¹⁶² Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, op. cit., p. 9.

¹⁶³ *Ídem*.

frenesí de libertad como para siquiera buscar compromiso o estabilidad algunos, sus vidas se evaporaron en la austera mendacidad y un continuo vagabundeo. [...] De estos trovadores vagabundos surgieron los primeros tipos artísticos europeos que, en oposición a su sociedad, cultivaron sus sensibilidades estéticas produciendo al mismo tiempo el quizá primer artista autoconsciente, cuya vagancia y oposición al medio social fue a menudo aprovechado y enfatizado como una necesidad artística¹⁶⁴.

Si bien esta parece ser una visión demasiado ingenua y romántica del artista como exiliado del mundo fragmentado, lo cierto es que los novelistas que Marcuse escoge como objeto de su análisis muestran que, finalmente, este no puede ser entendido como una defensa del romanticismo. Menos aún, como esa idea del artista como genio en una burbuja completamente alejado del mundo real. Se trata de Goethe, Gottfried Keller y Thomas Mann, tres novelistas de los que Marcuse admira precisamente su capacidad para superar un temprano romanticismo y alcanzar una integración de su arte en sus respectivas sociedades al mismo tiempo que elaboraron una prosa épica, objetiva y realista¹⁶⁵. Una integración quizá más romántica del arte y la sociedad en la novela es, no obstante, la de este primer Lukács. Para este, la novela era el nuevo género literario surgido del seno de una sociedad profundamente individualista, dándose una homología entre las estructuras constitutivas de ambas, entre la estructura de la novela y la estructura de la economía liberal. De esta manera, la novela aparece como forma representativa de toda una época, la época de la “pecaminosidad consumada”¹⁶⁶, en la cual las categorías estructurales de la novela aparecen constitutivamente en la situación del mundo. Aunque, en este escrito, Marcuse parece mantener y proyectar un ideal romántico por el cual arte y vida se unirían, no deja de ser consciente de las trabas que ese ideal encuentra a lo largo del desarrollo de la sociedad burguesa. A partir de dicha conciencia, no obstante, desarrolla una visión del arte bastante opuesta a la de obras posteriores:

La revolución de 1830, en la que los románticos proclaman la completa liberación de la subjetividad artística, la toma de la realidad bella, muy pronto fue seguida de un absoluto desencanto. Los burgueses habían conquistado el liderazgo social y una estrecha y avara sociedad burguesa, totalmente concentrada en los negocios y en los

¹⁶⁴ Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman*, ed. cit., p. 13

¹⁶⁵ Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 11

¹⁶⁶ Ésta fórmula la toma prestada Lukács de Fichte (*Pensamientos al azar en una noche de insomnio*, 1788) y aparece en Lukács, György: *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 420.

intereses prácticos, quedó involucrada en un seco materialismo. Comienza una rápida tecnificación e industrialización de la vida espiritual y económica¹⁶⁷.

La única salida para el arte y los artistas aparece para Marcuse como una instrumentalización del arte: “el arte fue puesto al servicio de la vida, [...], el artista se convirtió en un hombre de práctica, un político y luchador social”¹⁶⁸. De este modo, con la afirmación del “arte mismo convertido en un arma, estaría al servicio de las tendencias revolucionarias”¹⁶⁹, Marcuse no ha alcanzado todavía su posterior concepción del arte como esfera autónoma, pero ello le sirve para desarrollar la actitud artística resultante del desencanto por el fracaso en la lucha política: precisamente la idea de *l’art pour l’art*. Esta también como una respuesta a la alienante industrialización capitalista y fragmentada sociedad burguesa: el artista que se impone sobre el burgués, el arte que se impone sobre la vida. Ahora bien, para Marcuse, esta dedicación absoluta del artista al arte genera un tipo en el que “algo siempre permanece frustrado: su humanidad”. De modo que

Aquellos que buscan sólo los encantos estéticos, que se ven forzados a convertirse constantemente en espectadores forzados de su propia vida, nunca pueden salir de su propio egocentrismo [...]. Para ellos, cada actividad humana y ser-en-conjunto está prohibida. Sólo puede vivir como un “artista”, como “creadores de cosas bellas” [...]. La vida sólo tiene significado y valor cuando es vista a través del medio del arte, es transformada en arte¹⁷⁰.

Si bien está claro que la acusación de esteticismo de la vida no tiene sentido ni siquiera en este primer escrito marcuseano, también es cierto que Marcuse parece debatirse entre diversas formas de afrontar la unión entre el arte y la política. Aunque está claro que Marcuse defiende desde el principio una función social del arte, una unión entre el arte y la política, no está tan claro cómo debe llevarse a cabo esa unión. Por ahora parece decantarse por una instrumentalización del arte al servicio de la política: el arte es un arma en una lucha aparentemente abocada al fracaso. No es este el único tema que será fundamental en el desarrollo del pensamiento de Marcuse. Es

¹⁶⁷ Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman*, ed. cit., p. 248

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 181

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 183.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 294.

Kellner una vez más el que destaca cómo a través de su análisis de Goethe y su valoración de la naturaleza, Marcuse perfila ya ciertas características de lo que sería su concepción de una civilización no represiva en *Eros and Civilization*¹⁷¹, de modo que “la alegría aparece como el único fin de la vida y la única cosa útil en el mundo”¹⁷².

Será a través del análisis de las novelas de Thomas Mann como Marcuse llegue finalmente al reconocimiento de la posibilidad de una reconciliación entre la vida artística y la sociedad burguesa. En su opinión, Mann habría resuelto la entera problemática de la novela de artista, proponiendo una acomodación del artista en la sociedad en tanto que educador y fuerza ética. Superando su alienación, diluyendo su “*Eros* demoníaco”¹⁷³, unos “oscuros poderes primordiales, [...], incorregibles, innatos, naturales, -designan una esfera más allá de la resolución de la voluntad”¹⁷⁴ en la vida cotidiana. De este modo, a través de Thomas Mann,

La existencia artística y la sociedad burguesa ya no son dos formas de vida, dos unidades esencialmente opuestas, sino que el artista es integrado en el mundo burgués, arte y vida quedan reunidas. [...] *La muerte en Venecia* es el exorcismo hasta ahora final de la oscuridad, la discordia, el abismo: lo que ahora sigue es completamente el producto de una nueva integración y arraigo, [...]. El artista ha retornado a la vida burguesa, se conecta de nuevo a la vida. La lucha que la novela de artista había mantenido desde el período de *l'art pour l'art* es una vez más reunida en la obra de Thomas Mann: el artificio sacrificial de *l'art pour l'art*, la vida artística de conocimiento y lucha, el esteticismo –y al final se levanta una victoria, una superación¹⁷⁵.

Aquí Marcuse todavía no ha superado la concepción romántica de la reunión del arte y la vida. Sin embargo, es ya consciente de que la resolución vital y artística de esta experiencia presupone la existencia de una forma de vida ya plena de sentido. Algo que todavía no se habría alcanzado y que, por lo tanto, sería un objeto de lucha: “para la novela de artista alemana, la comunidad no es algo dado, sino algo a lo que se había renunciado y algo por lo que luchar. Más allá del problema histórico literario, se visibiliza una parte de la historia humana: la lucha del pueblo alemán por una nueva

¹⁷¹ Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 15

¹⁷² Marcuse, Herbert: *Der deutsche Künstlerroman*, ed. cit., p. 179.

¹⁷³ *Ibíd.*, pp. 326 y ss.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 327 y ss.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 329.

comunidad”¹⁷⁶. De este modo, la prefiguración de la sociedad ideal, que propondrá más tarde en *Eros and Civilization* como algo que debe ser alcanzado y no meramente presupuesto como dado, hace imposible precisamente su idealista acomodación en la sociedad burguesa. Este es el punto de partida a partir del cual Marcuse se volvería hacia el marxismo y apoyaría finalmente la revolución socialista¹⁷⁷.

Ya en textos inmediatamente posteriores como *Some remarks on Aragon: Art and Politics in the Totalitarian era* (1945)¹⁷⁸, Marcuse ha superado ya esta idea de una necesidad de arraigo del arte en la sociedad burguesa como única forma de superar la alienación. Probablemente influenciado por Adorno. No sólo ocurre ya que el carácter intrínsecamente político del arte no puede entenderse desde el contenido, sino que el arte verdaderamente político trasciende la vida cotidiana, por su capacidad para proyectar otra realidad posible:

Lo político debe, al contrario, permanecer fuera del contenido: como el *a priori* artístico que no puede ser absorbido por el contenido y que de hecho absorbe todo contenido. Lo político aparecerá entonces en el modo en que el contenido es configurado y formado¹⁷⁹.

Esto significa que el contenido como tal es por completo irrelevante. El arte, tal y como desarrollará también más tarde en *Die Permanenz der Kunst* –aunque con una actitud mucho más pesimista¹⁸⁰– no es revolucionario por ser la expresión de una particular clase social o por ser una herramienta de propaganda, sino que la misma distribución que hace el arte, su propio universo de comprensión y percepción es lo revolucionario. La verdad que aparece en el arte no puede entenderse entonces como la transmisión de un mensaje, sino por la forma en que éste configura y reconfigura la realidad. Una realidad que se opone a la realidad represiva. La obra de arte,

Debe estar configurada de tal modo que revele el sistema negativo en su totalidad y, al mismo tiempo, la absoluta necesidad de liberación. [...] La obra de arte más

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 333.

¹⁷⁷ Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 19.

¹⁷⁸ Marcuse Herbert: *Some remarks on Aragon: Art and Politics in the Totalitarian era* (pp. 199-214) en *Technology, War and Fascism* en *Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 1, Douglas Kellner (ed.). London and New York, Routledge, 2004.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 202-203.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, *La dimensión estética*, ed. cit., p. 59.

revolucionaria será, al mismo tiempo, la más esotérica, la más anti-colectivista, en tanto que el objetivo de la revolución es liberar al individuo¹⁸¹.

Hasta cierto punto, Marcuse se encontraría aquí en aquella fase de la vida de las formas que Rancière ejemplificaba mediante la figura de Adorno: la única manera de que la promesa del arte siga con vida es la radical separación entre los dos sensorios del arte y la vida cotidiana¹⁸². Ahora bien, donde Adorno, según Rancière, vería la imposibilidad absoluta de redención mediante el arte, Marcuse deja una puerta abierta porque el arte no es meramente oposición, negatividad. Es la figuración de un mundo nuevo: de la absoluta necesidad de liberación que se forma y se afirma en contra de la realidad represiva.

El juego: *Ästhetische Kunst* y *Lebenkunst*.

Estas ideas a las que da cuerpo final en *Eros and Civilization* también aparecen prefiguradas en *Über den affirmativen Charakter der Kultur*. En este texto, aunque comienza dando cuenta de la potencial función disciplinaria del arte en la cultura afirmativa, Marcuse también subraya que la apariencia de la felicidad en el arte genera una tensión entre lo posible y lo actual¹⁸³. A pesar de la potencial deriva del arte en una función disciplinaria, incluso en el mundo burgués el arte contendría una verdad superior¹⁸⁴. A través de él, se *presenta* la felicidad como una posibilidad real. De hecho, aquí Marcuse ha superado ya la concepción idealizante de la Grecia clásica, entendiendo que esta había desarrollado una concepción dualista y jerárquica entre la razón y la sensibilidad, lo real y lo aparente. En tanto que en esta concepción la felicidad siempre ha de trascender la facticidad, esto no sólo implica una valoración negativa de lo sensible, sino también la concepción de esa felicidad como un ámbito lujoso, sólo accesible a una élite social¹⁸⁵. La comprensión de Marcuse de la cultura afirmativa burguesa es dialéctica. Por un lado, esta sigue afirmando la belleza y la felicidad como un ámbito separado de la realidad cotidiana. De este modo, mantiene una concepción jerárquica entre el alma y el cuerpo y su praxis consiste

¹⁸¹ *Ibid.*, *Some remarks on Aragon: Art and Politics in the Totalitarian era* p. 203.

¹⁸² Rancière, Jacques: "The Aesthetic revolution and its outcomes", ed. cit., p. 147.

¹⁸³ Marcuse, Herbert: *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., p. 69.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 46.

fundamentalmente en intentar hacer penetrar lo bello, lo bueno y lo verdadero verticalmente como valores universales y obligatorios. Sin embargo, por otro lado, por lo menos presupone esos valores como accesibles para cualquiera¹⁸⁶. Ahí radicaría precisamente el carácter impúdico de lo bello, su carácter, de nuevo, usurpador si se quiere, ya que “muestra aquello que no puede ser mostrado públicamente y que a la mayoría le está negado”¹⁸⁷. Por ello, aunque todavía de forma idealista, en la cultura burguesa, lo bello y el arte anticipan lo que sería la verdad y felicidad de la humanidad: “cuanto como Belleza aquí sentimos, un día a nuestro encuentro vendrá como Verdad”¹⁸⁸. Marcuse utiliza aquí a Schiller para mostrar cómo precisamente en función de su carácter de apariencia, el arte puede anticipar la felicidad del individuo completo: “gracias a la apariencia, *hay algo que aparece*: en la belleza de la obra de arte, por un instante, el anhelo queda colmado; quien la contempla siente felicidad”¹⁸⁹. Si bien es cierto que la belleza es al mismo tiempo un medio que purifica la verdad alejándola de lo real¹⁹⁰, Jiménez acierta al subrayar el carácter dialéctico de la comprensión de la emancipación a través de la experiencia estética en Marcuse, de modo que “se contraponen antinómicamente las fuerzas integradoras y represivas y las fuerzas liberadoras”¹⁹¹.

Esta comprensión dialéctica del arte es lo que impide entender la estética marcuseana como idealista. Pues, aunque en la cultura burguesa el arte y la belleza hagan aparecer la felicidad como posible, finalmente esa aparición tendría un carácter mistificador, al relegar la belleza y la felicidad a un ámbito interno y subjetivo que deja intacta las condiciones sociales existentes. Es por esto por lo que la cultura burguesa demanda un nuevo tipo de personalidad, por ejemplo, la personalidad ética de Kant. El imperativo categórico sería la síntesis de todas las tendencias afirmativas de la cultura¹⁹². Por ello, Marcuse centra sus ataques en la idealización de la experiencia estética, contra la cual propone la definición que Nietzsche había hecho de lo bello como *promesse de bonheur*¹⁹³. La belleza como una promesa de felicidad¹⁹⁴ que

¹⁸⁶ Ibíd., p. 47.

¹⁸⁷ Ibíd., p. 65.

¹⁸⁸ Schiller, Friedrich: “Die Künstler”, ed. cit., p. 30

¹⁸⁹ Marcuse, Herbert: *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., p. 68. La cursiva es mía.

¹⁹⁰ Ibíd., p. 64.

¹⁹¹ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 111. Cfr. Asimismo, Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 21.

¹⁹² Marcuse, Herbert: *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., p. 68.

¹⁹³ Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. München, De Gruyter Verlag, 1887. Introducción y traducción de Andrés Sánchez Pascual, *La Genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial, 1972, p.

destruye categóricamente esa separación jerárquica entre la razón y la sensibilidad, entre el alma y el cuerpo y, además, ahora de la mano de Schiller, anticipa la libertad futura. Como en *Eros and Civilization* más tarde, aquí Marcuse se refiere explícitamente a la concepción schilleriana de la estética como intrínsecamente política¹⁹⁵. Y cita directamente a Schiller: “para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad”¹⁹⁶.

Es cierto que, dada la desconfianza de Schiller ante el intento de subsanar políticamente la fragmentación del individuo, el carácter represivo de la sociedad y la dominación política, este recurre a la desvinculación kantiana del arte de fines como solución al problema. Pero, más allá de la filosofía trascendental kantiana, Schiller deriva de la misma la noción de *una nueva forma de civilización*, porque “en la imaginación estética, la sensibilidad genera principios universalmente válidos para un orden objetivo”¹⁹⁷. Las dos categorías fundamentales con las que Kant había caracterizado dicho orden, la “determinación sin propósito” y la “legalidad sin ley”, adquieren en Schiller un carácter más allá de un “mero proceso mental”, circunscribiendo la esencia de un “verdadero orden no represivo”. Si Schiller había redefinido el nuevo principio de realidad y su experiencia correspondiente como “estética” es, también, como dice Rancière, porque la entiende como “la invención de nuevas formas de vida”¹⁹⁸. Esto es, ahora, a partir de Schiller, la experiencia estética tiene una efectividad real que consiste en generar la posibilidad de otros principios de realidad:

El esfuerzo filosófico por mediar, en la dimensión estética, entre la sensualidad y la razón, aparece así como un intento de reconciliar las dos esferas de la existencia humana que fueron separadas por el represivo principio de la realidad. La función mediadora es llevada a cabo por la facultad estética, lo que equivale a decir por la sensualidad, perteneciente a los sentidos. Consecuentemente, la reconciliación estética implica un fortalecimiento de la sensualidad contra la tiranía de la razón y, finalmente, inclusive tiende a liberar a la sensualidad de la dominación represiva de la razón¹⁹⁹.

121. Cfr. Asimismo, Martin, Nicholas: “The aesthetic process” en *Nietzsche and Schiller. Untimely Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 152-187.

¹⁹⁴ Marcuse, Herbert: *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., p. Ibíd., p. 65.

¹⁹⁵ Ibíd., p. 67. Cfr. Asimismo, *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 176.

¹⁹⁶ Schiller, Friedrich: Carta II, ed. cit., p. 121.

¹⁹⁷ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 168.

¹⁹⁸ Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, ed. cit., p. 25.

¹⁹⁹ Ibíd., p. 170.

Mediante el giro antropológico que Schiller le da a la filosofía trascendental kantiana, a partir de la teoría fichteana de los impulsos y la acción recíproca (*Wechselwirkung*)²⁰⁰, consigue entonces, según Marcuse, demostrar la posibilidad y los principios de una civilización no represiva que contendría un nuevo principio de realidad y una nueva forma de experiencia correspondiente. Esto es, la experiencia estética, que reduplica lo real. Con su propuesta de la educación estética, Schiller estaría exigiendo al mismo tiempo la eliminación de la represión excedente de lo sensible por lo racional y la comprensión de ambas instancias en igualdad. Una doble exigencia que Marcuse, a su vez, recoge como la no necesaria oposición entre el principio de placer y el principio de realidad en la civilización:

Contra esta noción del conflicto «biológico» inevitable, entre el principio del placer y el principio de la realidad, entre sexualidad y civilización, milita la idea del unificante y gratificador poder de *Eros*, encadenado y consumido en una civilización enferma. Esta idea implicaría que el *Eros libre* no impide la existencia de relaciones sociales duraderas; que repele sólo la organización sobre-represiva de relaciones sociales, bajo un principio que es la negación del principio del placer²⁰¹.

Es decir, la *acción recíproca* entre los impulsos o su transmutación conceptual en *Eros* por parte de Marcuse, no excluye por completo la idea de represión. Porque esa reciprocidad exige que cada una de las fuerzas en conflicto ceda, se reprima en algún momento. Lo que niega esta idea del *Eros* es sólo la represión excedente, una represión que, fundamentalmente se había llevado a cabo sobre la sensualidad, siempre minimizada, dominada y excluida, como la función cognoscitiva “más inferior”²⁰²:

La historia filosófica del término *estética* refleja el tratamiento represivo del proceso cognoscitivo sensual (y por lo tanto corporal). En esta historia, los fundamentos de la estética como disciplina independiente anulan el papel represivo de la razón; los esfuerzos por demostrar la posición central de la función estética y por establecerla como una categoría existencial invocan los verdaderos valores inherentes a los sentidos contra su

²⁰⁰Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre* (1794/95) en *Fichtes Werke: Band IV: Zur Politik und Moral*. Berlin, Walter de Gruyter, 1971, pp. 131, 218, 239, 280, 289, 294, *passim*. Schiller lo cita explícitamente en una nota al pie de la Carta XIII, ed. cit., p. 211.

²⁰¹Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 52.

²⁰²Ibíd., p. 171.

depravación, bajo el principio de realidad prevaleciente. La disciplina estética instala el *orden de la sensualidad* contra el *orden de la razón*. Introducida en la filosofía de la cultura, esta noción aspira a la liberación de los sentidos, quienes, lejos de destruir la civilización, le darían una base más firme y aumentarían en gran medida sus potencialidades. Operando bajo un impulso básico —el impulso del juego— la función estética “aboliría la compulsión y colocaría al hombre, tanto moral como físicamente, en la libertad”. Armonizaría los sentimientos y afectos con las ideas de la razón, privando a las “leyes de la razón de su compulsión moral”, y “reconciliándolas con los intereses de los sentidos”²⁰³.

Marcuse vuelve a citar literalmente a Schiller²⁰⁴, para el que esta idea de juego supone la misma idea de humanidad. Sólo a partir del juego el hombre desarrolla su naturaleza dual, sin coacción de una parte por la otra. Esta concepción de Schiller muestra que lo estético es entendido como un orden que se contrapone al de la razón imperante. Un orden que afirma, de hecho, su igual capacidad cognoscitiva, que se materializaría en el arte y cuya verdad sería la liberación de la sensualidad mediante su reconciliación con la razón, contra la que afirma su propia lógica²⁰⁵. Schiller, una vez más, habría superado la sublimación de la función estética en Kant como algo puramente subjetivo, al no negar su conexión interior con la gratificación instintiva²⁰⁶. Sólo la sensibilidad abriría realmente las posibilidades de la razón²⁰⁷. El libre juego va más allá de la mera imaginación creadora, generando un verdadero estado de libertad en lo real. De hecho, la misma comprensión en el lenguaje común sería lo que justifica su utilización de la palabra,

Ya que se acostumbra a denominar con la palabra «juego» todo lo que no es ni subjetiva ni objetivamente arbitrario y que, sin embargo, no coacciona ni interior ni exteriormente²⁰⁸.

Schiller, por tanto, entendería el juego como una libre relación. Pero esto no quiere decir en absoluto que sea una relación arbitraria, sino libre en la necesidad y en la ley. Ya en *Kallias* había aclarado que el juego y la belleza están sujetos a leyes, pero leyes

²⁰³ *Ibíd.*, pp. 171-172.

²⁰⁴ Schiller, Friedrich: Carta XIV, p. 229.

²⁰⁵ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, ed. cit., p. 174.

²⁰⁶ Schiller, Friedrich: Carta IV, pp. 133-135

²⁰⁷ *Ibíd.*, Carta VIII, p. 171.

²⁰⁸ Carta XV, p. 235.

que, precisamente, son libres en sí mismas: libertad en la regla, regla en la libertad²⁰⁹. Marcuse, de hecho, lo desarrolla en la misma dirección:

El impulso de juego no aspira a jugar «con» algo; más bien es el juego de la vida misma, más allá de la necesidad y de la compulsión externa —es la manifestación de una existencia sin miedo y ansiedad. Y así, es la manifestación de la libertad misma. El hombre es libre sólo cuando está libre de constreñimiento, externo e interno, físico y moral —cuando no está constreñido ni por la ley ni por la necesidad. Pero tal constreñimiento *es* la realidad. La libertad es, así, en un sentido estricto, liberación de la realidad establecida: el hombre es libre cuando la «realidad pierde su seriedad» y cuando su necesidad «llega a ser ligera» (*leicht*)²¹⁰.

El juego es la anulación de la necesidad en la necesidad, de la ley en la ley. Por ello, tanto para Schiller como para Marcuse, está referido directamente al ánimo, en el momento de la contemplación de la belleza. Pues este, en dicho momento, se encuentra también en ese “afortunado punto medio entre la ley y la necesidad”, ese momento que Rancière recuerda repetidas veces mediante la *Juno Ludovisi*²¹¹, evitando así la coacción de ambas:

Asociado a las ideas, todo lo real pierde su seriedad porque se vuelve *insignificante* y, al encontrarse con la sensibilidad, lo necesario se desprende de su seriedad, porque se vuelve *ligero*²¹².

La concepción de la belleza en Schiller entonces supone la aceptación de una ley de doble cara. Una ley que al mismo tiempo dicta la formalidad y la realidad más absolutas. Esto es, la igualdad de la vida y la forma o, dicho de otro modo, la belleza del juego que, antropológicamente, es sinónimo de humanidad. Porque la realidad que “pierde su seriedad” no es sino la “inhumana realidad de la necesidad y el deseo insatisfecho, y pierde su seriedad cuando la necesidad y el deseo pueden ser satisfechos sin trabajo enajenado”. Por ello, la liberación que se da a partir del juego nunca es

²⁰⁹ Cfr. Schiller, Friedrich: Carta del 23 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., p. 51.

²¹⁰ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 177. Las citas de Schiller que Marcuse resalta entre corchetes se corresponden a la Carta XV, p. 237.

²¹¹ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., pp. 91-92. Cfr. Así mismo, Rancière, Jacques: “Aesthetics as Politics” en *Aesthetics and its discontents*, op. cit., pp. 27-28.

²¹² Schiller, Friedrich: Carta XV, p. 237.

meramente subjetiva, sino que es liberación en lo real²¹³: la consecución efectiva de la idea de humanidad:

El hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo *es enteramente hombre cuando juega*²¹⁴.

Esto no significa sino que mediante el juego se supera la concepción fragmentaria del ser humano, ya que niega la posibilidad de una actividad unilateral y jerárquica, ya sea esta práctica o intelectual. De esta idea schilleriana Marcuse infiere que, si el hombre sólo es verdaderamente tal cuando juega, mientras el valor de su vida venga equiparado con su trabajo, con su fragmentaria actividad en pro del bien abstracto del todo, nunca será plenamente hombre. Para Marcuse,

El juego y el despliegue, como principios de la civilización, implican no la transformación del trabajo, sino su completa subordinación a las potencialidades libremente desarrolladas del hombre y la naturaleza. Las ideas del juego y del despliegue revelan ahora su total alejamiento de los valores de la productividad y la actuación: el juego es *improductivo* y es *inútil* precisamente porque cancela las formas represivas y encaminadas a la explotación del trabajo y el ocio; él «sólo juega» con la realidad²¹⁵.

Esto es, no se trata de una idealista e imposible exigencia de abolición total del trabajo, sino de eliminar la forma represiva del mismo mediante la remisión a un principio que es totalmente ajeno al principio de realidad existente. Ahora bien, este principio del juego es la base ineludible del arte estético (*ästhetische Kunst*), pero lo ha de ser también para el arte de la vida (*Lebenskunst*)²¹⁶. Esto es, el principio del juego, como afirmaba Rancière, sustenta una nueva concepción del arte. Del arte como estético. Un arte que no niega su íntima conexión con la sensibilidad. Que “reta al principio de realidad prevaleciente: al representar el orden de la sensualidad evoca una lógica convertida en tabú: la lógica de la gratificación contra la de la represión”²¹⁷. Esto, al mismo tiempo, es capaz de sustentar un nuevo arte de la vida. Se trata por tanto de la posibilidad de una liberación real porque muestra que todo aquello que ha sido excluido

²¹³ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 177.

²¹⁴ Schiller, Friedrich: Carta XV, p. 241.

²¹⁵ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., pp. 183-184.

²¹⁶ Schiller, Friedrich: Carta XV, p. 241.

²¹⁷ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 174.

y reprimido tiene verdaderamente un estatus igual que aquello que lo reprimía. La belleza y el juego se enfrentan a toda concepción jerárquica de la realidad, a todo intento de dominio unilateral, tanto del espíritu especulativo-científico como del material. Instauran un orden en el que, simplemente, no cabe la dominación.

Él [Schiller] ha diagnosticado la enfermedad de la civilización como el conflicto entre los dos impulsos básicos del hombre (el impulso sensual y el de la forma); o más bien, como la violenta “solución” de este conflicto: el establecimiento de la tiranía represiva de la razón sobre la sensualidad. Consecuentemente, la reconciliación de los principios en conflicto envolverá la anulación de esta tiranía –esto es, el restablecimiento de los derechos de la sensualidad²¹⁸.

De ahí que el paso previo para la liberación del ser humano y el despliegue total de su humanidad sea para Schiller necesariamente “una revolución total de su sensibilidad”²¹⁹. Esta idea de una revolución total de la sensibilidad que ha de ser previa a toda revolución política, no se refiere a la negación de la posibilidad de un cambio en la realidad. Tampoco se refiere a que sólo sea posible una liberación interior, sino que simplemente sitúa la causa de la represión socio-política en la previa represión de la sensibilidad por la razón. Entiende como análogos ambos órdenes de dominación. No se trata de que Schiller postergue indefinidamente el cambio político en la realidad pues, de hecho, Marcuse subraya la disposición de Schiller a correr el riesgo de destruir la civilización en su forma actual si ello permite la aparición de una civilización mejor²²⁰. Ahora bien, esta afirmación de Marcuse tiene que ser matizada porque da la impresión de que Schiller estaría hablando entonces de la imposición de un ideal sobre lo real. De la destrucción de lo real si es que con ello se encarna el ideal. Schiller busca y anhela una civilización mejor, pero también es consciente que todo intento de imponer un ideal universal sin la mediación de la singularidad y la finitud no puede implicar sino destrucción y dogmatismo, como en el caso de la Revolución Francesa.

El hombre físico es real, y el moral tan solo un supuesto. Porque si la razón suprime el Estado natural, como tiene que hacer necesariamente para establecer el suyo en su lugar, arriesga al hombre físico y real en pro de uno supuesto y moral, arriesga la existencia de la

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 179.

²¹⁹ Schiller, Friedrich: Carta XXVII, p. 361.

²²⁰ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 181

sociedad en pro de un ideal meramente posible. Le arrebató al hombre algo que es propiamente suyo y sin lo cual nada posee, y le señala a cambio algo que podría y debería poseer; y si la razón hubiera confiado demasiado en la capacidad del hombre, la razón le hubiera despojado incluso de su componente animal, que es sin embargo la condición de su humanidad, a cambio de una humanidad que aún no posee [...]. Antes de que el hombre hubiera tenido siquiera opción de aferrarse voluntariamente a la ley, la razón hubiera retirado de sus pies el apoyo de la naturaleza.

Así pues, el gran inconveniente es que, mientras la sociedad moral se forma *en la idea*, la sociedad física no puede detenerse *en el tiempo* ni por un momento, no puede poner en peligro su existencia en pro de la dignidad humana²²¹.

Esta idea de Schiller suele entenderse como una mera nota conservadora. Como la defensa de una reforma gradual frente al cambio radical que posibilitaría una revolución. Sin embargo, lo que está haciendo Schiller aquí es, precisamente, negar aquella actitud para la que “la naturaleza a la que [se] está dando forma no merece de por sí ningún respeto”²²². Esto es, está oponiéndose a la posibilidad de malear lo real a imagen y semejanza de un ideal. Está negando el mismo principio de la estetización de la política. Al mismo tiempo, al negar el carácter liberador de una revolución semejante, Schiller está planteando un nuevo concepto de revolución. Aquella revolución sin la cual será imposible toda transformación en el ámbito socio-político: la revolución de la sensibilidad que revoca el orden de la dominación. Marcuse recupera y hace suya esta misma idea: la libertad real es primero libertad sensorial y, por ello, es necesario que se dé una revolución perceptiva y sentimental total²²³ que dé lugar a una nueva sensibilidad. En definitiva a un nuevo ser humano.

²²¹ Schiller, Friedrich: Carta III, p. 125.

²²² *Ibíd.*, Carta IV,

²²³ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 178.

Una antropología positiva para la modernidad: la nueva sensibilidad y la sociedad como
forma de arte.

Marcuse encuentra en la fantasía y en el arte, que han creado un propio universo de percepción y comprensión, “la armonía reprimida de la sensualidad y la razón, la eterna protesta contra la organización de la vida por la lógica de la dominación”²²⁴. Esta armonía reprimida toma forma en las figuras de Orfeo y Narciso: símbolos de otro principio de realidad²²⁵ que se opone a lo que Marcuse denomina el “héroe cultural predominante”. Esto es, Prometeo:

El embaucador y (sufriente) rebelde contra los dioses, que crea la cultura al precio del dolor perpetuo. Simboliza la productividad, el incesante esfuerzo por dominar la vida; pero, en su productividad, la bendición y la maldición, el progreso y la fatiga, están inextricablemente mezclados. Prometeo es el héroe arquetípico del principio de actuación²²⁶.

En el mundo prometeico de la productividad, el principio de placer y la improductividad simbolizados por Pandora son vistos no sólo como un lujo, sino como una maldición. La belleza de la mujer y la felicidad que Pandora promete suponen la destrucción de la civilización prometeica, sujeta al principio de actuación. Por ello, los símbolos opuestos, Orfeo y Narciso, imágenes del gozo y la satisfacción, no han llegado a ser héroes culturales en esta civilización: porque son “la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza”. Unas imágenes que por fin concilian a *Eros* y *Tánatos*: “recuerdan la experiencia de un mundo que no está para ser dominado y controlado, sino para ser liberado”²²⁷.

Ahora bien, ¿qué efectividad real tienen estas imágenes? ¿Pueden constituir una imagen de un ser humano real? Es cierto que, bajo el principio de realidad, cualquier intento de reelaborar estas imágenes parece condenado a la derrota porque fuera del lenguaje del arte adquieren la connotación destructiva, una “existencia imposible [...] que hace estallar la realidad”²²⁸. Esto es designan una actitud y una existencia que son inútiles en la distribución socio-política bajo el principio de actuación. No obstante, esto

²²⁴ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 123.

²²⁵ Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 155.

²²⁶ Ídem.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 157.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 158.

no quiere decir que no simbolicen *otras* realidades que han sido suprimidas en la realidad sin erotismo:

La experiencia del mundo órfico y narcisista niega lo que sostiene el mundo del principio de actuación. La oposición entre el hombre y la naturaleza, el sujeto y el objeto, es superada. El ser es experimentado como gratificación, que une al hombre y la naturaleza de tal modo que la realización del hombre es al mismo tiempo la realización, sin violencia, de la naturaleza.

De esta manera, mediante las imágenes de Orfeo y Narciso se prefigura la posibilidad no sólo de una realidad más allá de la dominación, sino una nueva posibilidad antropológica: la del hombre lúdico schilleriano. El hombre que supone el *Gran rechazo* al sujeto alienado y fragmentado, al mismo tiempo que supone la aspiración a la libertad²²⁹:

La tradición clásica asocia a Orfeo con la introducción de la homosexualidad. Como Narciso, él rechaza el *Eros* normal, no por un ideal estético, sino por un *Eros* más completo. Como Narciso, protesta contra el orden represivo de la sexualidad procreativa. El *Eros* órfico y narcisista es hasta el fin la negación de este orden: el Gran Rechazo. En el mundo simbolizado por el héroe cultural Prometeo, ellos son la negación de *todo* orden; pero en esta negación, Orfeo y Narciso revelan una nueva realidad, con un orden propio, gobernada por diferentes principios. El *Eros* órfico transforma al ser: domina la crueldad y la muerte mediante la liberación. Su lenguaje es la *canción* y su trabajo es el *juego*. La vida de Narciso es la de la *belleza* y su existencia es *contemplación*. Estas imágenes se refieren a la *dimensión estética*, señalándola como aquella cuyo principio de la realidad debe ser buscado y valorizado²³⁰.

Como afirma Jiménez, la transformación de la sexualidad en *Eros*, en expansividad vital, desintegraría finalmente las instituciones sociales antagónicas. Generaría un nuevo orden que sólo es posible bajo unas condiciones que relacionan a los individuos en una relación con la naturaleza, más allá del principio de actuación²³¹. Para Jiménez, además, esta idea de Marcuse supone por otro lado un giro en la concepción marxista del hombre como transformador de la naturaleza: el hombre es

²²⁹ Ibid., p. 162

²³⁰ Ibid., p. 163.

²³¹ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 125.

también capaz de transformar su propia naturaleza y su estructura pulsional²³². Esta nueva sensibilidad que se dibuja en las imágenes órficas y narcisistas es desarrollada por Marcuse sobre todo en *An Essay on liberation* (1969)²³³. Este texto, cuyo subtítulo original “Beyond One-dimensional Man”²³⁴, supone la reinterpretación por parte de Marcuse de su propia idea de unidimensionalidad.

En *An Essay on Liberation*, claramente animado por los sucesos socio-políticos de la época, desde la Revolución del Tercer Mundo en Vietnam hasta el movimiento sesentayochista y otros levantamientos y protestas de la nueva izquierda, Marcuse retoma la dimensión erótica del arte y su confianza en la posibilidad de esta para trastocar el principio de realidad establecida. No se trata de que Marcuse, a partir de estos sucesos, dé por terminada la lucha política. Al contrario, muy consciente de que ninguno de estos momentos constituye de por sí “la alternativa”²³⁵, los entiende como perfiles de los límites de la sociedad establecida. Sin sobrestimar sus posibilidades, no los proyecta sin embargo como meros símbolos, sino como “encarnaciones concretas de esperanza” que “han sacado la idea de revolución fuera del continuum de la represión, y la han situado en su auténtica dimensión: la de la liberación”²³⁶.

En este texto se refiere de nuevo explícitamente a la realización de una “nueva sensibilidad” como factor político²³⁷. Una nueva sensibilidad en la que, a partir de la transformación en la estructura instintiva posibilitada por el progreso técnico, la libertad estaría enraizada en la misma biología individual:

La libertad vendría a ser el medio ambiente de un organismo ya no susceptible de adaptarse a las actuaciones competitivas requeridas para un bienestar subyugado, ya no susceptible de tolerar la agresividad, la brutalidad y la fealdad del modo de vida impuesto. La rebelión se habría enraizado entonces en la naturaleza misma, en la “biología” del individuo; y, sobre estos nuevos fundamentos, los rebeldes redefinirían los objetivos y la estrategia de la lucha política, que es la única en el curso de la cual pueden determinarse las metas concretas de la liberación²³⁸.

²³² Ibíd., p. 127.

²³³ Marcuse, Herbert: *An Essay on Liberation*. Boston, Beacon Press, 1969. Trad. Juan García Ponce, *Un ensayo sobre la liberación*. México DF, Joaquín Mortiz, 1969.

²³⁴ Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 46.

²³⁵ Marcuse, Herbert: *An Essay on Liberation*, ed. cit., p. 8

²³⁶ Ibíd., p. 9.

²³⁷ Marcuse, Herbert: *An Essay on Liberation*, ed. cit., p. 30.

²³⁸ Ibíd., *An Essay on Liberation*, ed. cit., p. 12.

Esto es, la misma “biología individual” es susceptible de ser transformada. Marcuse entiende dicha biología en el sentido de patrones de comportamiento y aspiración que han sido introyectados hasta el punto que devienen parte de la naturaleza. No obstante, de la misma manera que la sociedad represiva re-crea constantemente esos patrones, la revuelta puede modificarlos²³⁹. De este modo, con la transformación de la estructura instintiva individual, puede vislumbrarse la posibilidad de una sociedad más allá de la alienación y la fragmentación. Pero esto significa que la construcción de la misma “presupone un tipo de hombre con una sensibilidad y una conciencia diferentes”²⁴⁰. Esto es, una vez más, Marcuse, al igual que Schiller, cree firmemente que la revolución política debe ser precedida por una revolución de la sensibilidad. Por un cambio en la interioridad que, sin embargo, no supone un quietismo o una relegación de la posibilidad de cambio a la esfera subjetiva. Al contrario, para Marcuse, esta revolución de la sensibilidad, de la que ve claros ejemplos en el Mayo del 68, en el movimiento hippie, en la cultura negra, o incluso en la música rock y en la canción protesta, es la “primera rebelión poderosa contra la totalidad de la sociedad existente. [...] La nueva sensibilidad se ha convertido en una fuerza política”²⁴¹.

Esta nueva sensibilidad supone de hecho la creación de un *ethos* estético. Significando aquí “estético”, en su doble acepción de perteneciente a los sentidos y perteneciente al arte, la “cualidad del proceso productivo-creativo en un medio ambiente de libertad”²⁴². Esto es, no se trata aquí, a pesar del uso del término “ethos”, del escenario de la “revolución estética” denunciado por Rancière, en el que el disenso político acaba siendo sustituido por la construcción estética de un *ethos* común²⁴³. Sí que se trata, no obstante, de la construcción de un nuevo sensorio: un sensorio que es una constante creación y re-creación. De hecho, Marcuse está argumentando exactamente tal y como Rancière urgía a repensar la estética, como “la invención de nuevas formas de vida”²⁴⁴. Continúa Marcuse:

La nueva sensibilidad ha llegado a ser, [...], *praxis*: emerge en la lucha contra la violencia y la explotación, allí donde esta lucha se encamina a lograr modos y formas de vida esencialmente nuevos: negación total del sistema establecido, de su moralidad y su

²³⁹ Ibid., p. 18-19.

²⁴⁰ Ibid., p. 28.

²⁴¹ Ibid., p. 29.

²⁴² Ibid., p. 31.

²⁴³ Rancière, Jacques: “Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 137.

²⁴⁴ Ibid., *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, ed. cit., p. 25.

cultura; afirmación del derecho a construir una sociedad en la que la abolición de la violencia y el agobio desemboque en un mundo donde lo sensual, lo lúdico, lo sereno y lo bello lleguen a ser formas de existencia y, por tanto, la *Forma* de la sociedad misma²⁴⁵.

Se trata, por tanto, de la construcción de nuevas formas sensibles y estructuras materiales de una nueva vida por venir. Incluso aunque Marcuse esté aquí hablando de la estética como la “*Forma* de la sociedad misma”, no puede entenderse como una estetización de la política, como la transformación de la sociedad y la comunidad política en una gigantesca obra de arte. En “Art as a form of reality” (1969)²⁴⁶, un texto inmediatamente posterior a *An essay on liberation*, desarrolla de hecho el tema, previniendo contra este tipo de movimientos y usando, por cierto, prácticamente todos los términos que Rancière empleará más tarde. Así, el “arte vivo” o lo que sería la “realización del arte” para Marcuse, sólo puede ser la aparición de una sociedad cualitativamente diferente, en la que “un nuevo tipo de hombres y mujeres, ya no sujetos u objetos de explotación, pueden desarrollar en su vida y trabajar la visión de las posibilidades *estéticas* suprimidas de los hombres y de las cosas –la estética no como una propiedad específica de ciertos objetos (el *object d’art*) sino como formas y modos de existencia que corresponden a la razón y a la sensibilidad de individuos libres”²⁴⁷. Marcuse es, por tanto, consciente de las connotaciones altamente negativas que la idea del “arte como forma de realidad” lleva consigo. Por ello, intenta evitarlas entendiéndolo no “como un embellecimiento de lo dado”, ni como una estetización, sino “como la construcción de una realidad totalmente diferente y antagónica”. Una realidad que, además, no se puede concretizar. El arte como forma de realidad sería entonces,

Creatividad, la creación tanto en un sentido material como intelectual, la articulación de la técnica y las artes en la total reconstrucción del entorno, la articulación de la ciudad y el campo, la industria y la naturaleza una vez que hayan sido liberadas de los horrores de la explotación y embellecimiento comerciales, de modo que el Arte ya no sirva de

²⁴⁵ Marcuse, Herbert: *An essay on liberation*, ed. cit., p. 32.

²⁴⁶ Marcuse, Herbert: “Art as form of reality” (pp. 123-34) en Fry, Edward F. (ed.): *On the future of Art*. New York, Viking Press, 1970. Reeditado en *New Lef Review* 74, July-August 1972, pp. 51-8. La versión que uso aquí es esta última, recogida en *Art and Liberation en Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 4, Douglas Kellner (ed.). London and New York, Routledge, 2007, pp. 140-148.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 147.

estímulo al negocio. Evidentemente, la misma posibilidad de crear semejante entorno depende de la total transformación de la sociedad existente: un nuevo modo y unos nuevos objetivos para la producción, un nuevo tipo de ser humano como productor, el fin de la distribución de los papeles, de la división del trabajo establecida, del trabajo y del ocio²⁴⁸.

Esto, por otro lado, tampoco quiere decir que Marcuse esté abogando por la desaparición total de la división de las esferas, tal y como Rancière acusaba a Schiller de proponer la vuelta del mundo griego no dividido²⁴⁹. Marcuse, como Marx, es consciente de la imposibilidad de una separación total entre las entre esferas, entre el trabajo y el ocio. Lo que niega es la imposibilidad de la aparición de la libertad dentro del reino de la necesidad²⁵⁰. Algo que, de nuevo, dependería de la transformación previa de la misma estructura instintual que “tendería a hacer del proceso de producción un proceso de creación”²⁵¹. Ahora bien, las necesidades y las facultades de la libertad sólo pueden emerger en la práctica colectiva de creación de un medio ambiente:

En la reconstrucción de la sociedad para el logro de esta meta, la realidad asumiría en conjunto una *Forma* expresiva de la nueva meta. La cualidad esencialmente estética de esta Forma haría de ella una obra de *arte*, pero en la medida en que la *Forma* ha de aparecer en el curso del proceso social de producción, el arte habría cambiado su sitio y su función tradicionales en la sociedad: se habría convertido en una fuerza productiva en la transformación a un tiempo material y cultural. Y como tal fuerza, el arte sería un factor integral en la configuración de la calidad y la “apariencia” de las cosas, en la configuración de la realidad²⁵².

Es cierto que Marcuse parece abogar aquí por el fin de la escisión entre lo estético y lo real. Pero, de nuevo, no se trata de una mera estetización, sino de una firme creencia en la posibilidad de crear y re-crear constantemente la realidad. “Estas manifestaciones políticas de una nueva sensibilidad indican la profundidad de la rebelión, de la ruptura con el continuum de la represión. Atestiguan el poder de la sociedad para configurar la totalidad de la experiencia, todo el metabolismo entre el

²⁴⁸ Ídem.

²⁴⁹ Rancière, Jacques: “Aesthetics as politics” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 35, “Schiller y la promesa estética”, op. cit., p. 100.

²⁵⁰ Marcuse, Herbert: *An essay on liberation*, ed. cit., p. 28.

²⁵¹ *Ibíd.*, p. 29.

²⁵² *Ibíd.*, p. 38.

organismo y su medio ambiente”²⁵³. Ese es de hecho el contenido político de la dimensión artística. Pero, por la misma razón, en absoluto está abogando Marcuse por una instrumentalización del arte por parte de la política –el lenguaje poético no puede ser un lenguaje instrumentalista ni ser un instrumento de la revolución²⁵⁴. Sin embargo, debe haber una manera para dar verdadera materialidad al arte. Como argumenta en “Society as a Work of Art” (1967),

No de manera que se subordine al arte al proceso social; no de una manera que sujete al arte a ningún interés puesto en marcha por la dominación social; no de manera que fuerce al arte a remitirse a la heteronomía –ni siquiera la de tipo socialmente necesario, sino al contrario, sólo de manera que la sociedad cree las posibilidades materiales e intelectuales para que la verdad del arte sea incorporada al proceso social mismo y para que la forma del arte se materialice²⁵⁵.

En este sentido el arte existe en inseparable unidad con un orden no represivo²⁵⁶ y también, por ello, lo estético siempre es algo más que “estético”. “Es la razón de la sensibilidad, la forma de los sentidos impregnados por la razón y como tal la forma posible de la existencia humana. La forma bella como forma de vida sólo es posible como la totalidad de una sociedad libre potencial y no meramente en privado, en una parte en particular o en el museo”²⁵⁷. Ahora bien, no se trata de una intervención directa, o de un malear la sociedad artísticamente, porque el arte mismo no puede volverse político sin destrozarse a sí mismo, sin violar su propia esencia. “Los contenidos y formas del arte nunca son los de la acción directa, son siempre solamente el lenguaje, las imágenes y el sonido de un mundo que todavía no existe. El arte puede preservar la esperanza y la memoria de un mundo semejante sólo cuando permanece tal”²⁵⁸.

De nuevo, en *An Essay on liberation*, el arte insiste en su autonomía: permanece ajeno a la praxis revolucionaria debido a su compromiso con la forma, que es la realidad

²⁵³ Ibid., p. 42.

²⁵⁴ Ibid., p. 40.

²⁵⁵ Ibid., “Die Zukunft der Kunst: Die Gesellschaft als Kunstwerk”, Viena, *Neues Forum* XVI/167-8, November-December 1967, pp. 863-866. Trad. John Abromeit, “Society as a Work of Art” en *Art and Liberation en Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 4, ed. cit., pp. 122-129 (conferencia presentada por primera vez en alemán en el Tercer Salzburg Humanismus Gespräch, Agosto de 1967), p. 125.

²⁵⁶ Ibid., p. 126.

²⁵⁷ Ibid., p. 129.

²⁵⁸ Ídem.

peculiar del arte²⁵⁹. La forma de arte es esencialmente diferente a la forma de la realidad²⁶⁰:

La obra de arte delinea sus propios límites y fines, es *sinngebend* [factor significativo] al relacionar los elementos entre sí de acuerdo con su propia ley: la “forma” de la tragedia, la novela, la sonata, el cuadro... El contenido es, por tanto, transformado: obtiene un significado (sentido) que trasciende los elementos del contenido, y este orden trascendente es la apariencia de lo bello como la verdad del arte²⁶¹.

Ahora bien esto implica siempre, incluso en las formas más negativas de arte, una sublimación y una redención del dolor mediante la catarsis. Pero el logro es siempre ilusorio de la misma manera que la revolución de la sensibilidad sigue siendo *irreal* o, por lo menos, no definitiva. Este es un problema que Marcuse examinará sobre todo en *Die Permanenz der Kunst* y en *Counterrevolution and Revolt* y que se analizará en el siguiente capítulo. Cuando el horror es total, como en la sociedad actual, es cierto que sólo en la imaginación radical puede la rebelión ser recordada²⁶².

Sólo cuando la imaginación se libere de la servidumbre y la explotación, apoyándose en los desarrollos científicos y tecnológicos, podrá dirigir su poder productivo hacia una reconstrucción radical de la experiencia y del universo de la experiencia. Entonces, el *topos* histórico de lo estético encontraría expresión en la transformación de la *Lebenswelt*. Conformaría la sociedad como obra de arte en el sentido que se ha indicado antes, como una posibilidad de creación y re-creación constante, como “la sistemática experimentación con las posibilidades técnicas del trabajo y el ocio, sin cargas, sin alienación y sin explotación”²⁶³. Esta transformación sólo es concebible como el modo por el cual los seres humanos, entregados a la acción de liberarse a sí mismos, configuran su vida solidariamente, construyendo un entorno en el que la lucha por la existencia pierde sus elementos agresivos. La *Forma de la libertad* –o belleza, esto es, Schiller de nuevo–, ya no sería meramente autodeterminación y autorrealización, sino determinación y realización de metas que mejoren la vida humana. La autonomía de la Forma encontraría expresión, materialidad, efectividad

²⁵⁹ *Ibíd.*, *An essay on Liberation*, ed. cit., p. 40.

²⁶⁰ *Ibíd.*, “Society as a work of art”, ed. cit., p. 125.

²⁶¹ *Ibíd.*, *An essay on Liberation*, ed. cit., p. 48.

²⁶² *Ibíd.*, pp. 49-50.

²⁶³ *Ibíd.*, “Society as a work of art”, ed. cit., p. 128

real, de modo que “lo bello sería una cualidad esencial de su libertad”²⁶⁴. Esto supondría acabar con la excesiva sublimación de lo bello en la cultura afirmativa: lo bello se transformaría en su antítesis o, por lo menos en la anticipación de la posibilidad de su superación: “En virtud de esta anticipación, la desordenada, incivil, burlona desublimación artística de la cultura constituye un elemento esencial de la política radical: de las fuerzas subversivas en transición”²⁶⁵. Marcuse es consciente del carácter *utópico* de este tipo de afirmaciones pero, aunque esta no sea su última palabra sobre el asunto, como se verá a continuación, lo que nunca negará será el carácter de oposición, de eterna protesta del arte contra el *estatus quo*:

La idea utópica de una realidad estética debe ser defendida incluso de cara al ridículo, que hoy debe necesariamente evocar²⁶⁶.

Marcuse suscribe la idea schilleriana del orden de la belleza como un orden más allá de la dominación. De la estética como la subversión de aquél orden por el cual la sensibilidad debía siempre subordinarse a la razón. De este modo, la estética es entendida aquí también como intrínsecamente política, en tanto que instituye un marco para una nueva comprensión de esta última. Sin embargo, permanece el carácter problemático de la asociación de estos dos conceptos, de la estética y la política. El desarrollo de Marcuse atestigua dicho carácter problemático y fluctúa entre posibles maneras de imbricación del arte y la sociedad, desde el carácter instrumental del arte hasta la redefinición de este como marco para la aparición de una nueva subjetividad. La necesidad de un nuevo sujeto capaz de hacer frente al orden de la represión sugiere ya la aparición de una comprensión alternativa de la liberación política, que ha de tener su origen en la misma estructura individual: la revolución schilleriana de la sensibilidad. Esta comprensión es lo que le valdrá a Marcuse la acusación de llevar a cabo un mero giro ideológico hacia la interioridad del sujeto que postergaría indefinidamente la transformación en el mundo real que, quedaría aparentemente como utópica en el contexto de la sociedad unidimensional. Sin embargo, este énfasis en la transformación individual como previa a toda revolución política, lo que sugiere más bien es un cambio en la comprensión de la revolución. Ahora podrá verse cómo, a partir de la pregunta por

²⁶⁴ *Ibid.*, *An essay on Liberation*, ed. cit., p. 50

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁶⁶ *Ibid.*, “Society as a work of art”, ed. cit., p. 128.

la posibilidad de la *formación* de un sujeto nuevo, será posible pensar otro tipo de revolución capaz de superar el círculo de la unidimensionalidad.

2.2. El círculo vicioso de la sociedad unidimensional y la dimensión estética.

Ningún modo de producción y por ello ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante incluye o agota nunca en realidad toda la experiencia humana, la energía humana y la intención humana.

Raymond Williams, *Marxism and Literature*²⁶⁷.

Las críticas al pensamiento de Marcuse suelen centrarse primero en la supuesta ingenuidad de su compromiso con los movimientos estudiantiles o su apoyo a las minorías, o incluso en su redefinición liberadora del *Eros* freudiano. Después, tienden a centrarse en el pesimismo que aparece, sobre todo a partir de *One-dimensional Man* (1964), muchas veces porque el fracaso de dichos movimientos es entendido como el detonante de dicho pesimismo. Es cierto que este escrito parece desmentir la firme creencia en las posibilidades de liberación que podían encontrarse en escritos como *Eros and Civilization*, libro de cabecera de los “estudiantes rebeldes” de todo el mundo²⁶⁸. Sin embargo, ¿puede decirse realmente que Marcuse da un giro hacia el pesimismo histórico? ¿Puede decirse siquiera que la inexorabilidad de la unidimensionalidad propia de la sociedad capitalista avanzada sea la última palabra de Marcuse? Cabe preguntarse también si, más que ser una mera acusación de pesimismo, la asociación del pensamiento marcuseano a movimientos “de liberación” declarados “muertos” o “desgastados” no tiende a derivar en una acusación de la obsolescencia de su pensamiento. Si bien es cierto que, del mismo modo que lo estaban los escritos de Schiller, los de Marcuse están muy ligados al contexto histórico, social y político en el que los realiza, esto no explica por qué la obra de Marcuse ha sido prácticamente borrada de la historia del pensamiento filosófico contemporáneo. Este motivo sí habría

²⁶⁷ Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 132.

²⁶⁸ Mallet, Serge: “L’idole des étudiants rebelles” en *Le Nouvel Observateur*, nº 182, Paris, Mayo 1968, pp. 8-14. Trad. Adolfo Sánchez Vázquez, “El ídolo de los estudiantes rebeldes” (pp. 65-77) en Marcuse, Herbert et al.: *Marcuse ante sus críticos*. Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 70.

explicado, quizá, un acercamiento mayoritariamente crítico al mismo, pero no tanto su casi completo olvido, incluso como mera herramienta para la discusión filosófica de la relación entre arte, estética y política. Excepto algunas excepciones, la deliberada ignorancia del pensamiento de Marcuse en la actualidad no deja de resultar curiosa dada su relación con el pensamiento schilleriano. Este, sí ha sido recuperado hasta cierto punto, entre otras razones, de la mano de Rancière, quien, no obstante, parece ignorar por completo la obra de Marcuse, como si se hubiera saltado un eslabón de la cadena. Dicho rechazo se debe probablemente a los reproches al pensamiento de Marcuse llevados a cabo en primer lugar por el estructuralismo. Según Joel Whitebook, por ejemplo, el ataque foucaultiano a la tesis represiva, que siempre ha sido vista como dirigida a Freud, tiene realmente por objeto la tradición de la izquierda freudiana, que recibe su articulación paradigmática en el pensamiento marcuseano²⁶⁹. Como señala Whitebook, Foucault se presenta a sí mismo como un pensador anti-psicoanalítico y post-utópico, atacando la argumentación de la izquierda freudiana, precisamente mediante el uso de la misma estructura de *Eros and Civilization*, sin reconocer la deuda para con Marcuse²⁷⁰. Lo crucial aquí, más que si Foucault tomase o no prestados ciertos elementos de la argumentación de Marcuse, es por qué no habría reconocido esa deuda y, sobre todo, las consecuencias de esa falta de reconocimiento. Habría que preguntarse también por el significado que el *psicoanálisis* y la *utopía* tienen en la obra de Marcuse y, también, si son ideas estáticas. Si esta cuestión es aquí importante es porque Rancière funciona en relación con Marcuse de un modo muy similar. No se trata aquí de imponer una serie de paralelismos entre autores tan complejos como lo son Marcuse, Foucault y Rancière para, finalmente acabar con la borrada de las diferencias entre ambos. Pero es necesario reconocer las similitudes que se dan entre ellos, concretamente respecto de la tradición que inaugura Schiller. Una tradición que ve una correlación íntima entre la estética y la política. Se ha estudiado ya el paralelismo existente entre el acercamiento de Rancière a Freud y el de Marcuse: cómo Rancière insertaba a Freud en el régimen estético del arte, cuyo paradigma es Schiller, y cómo Marcuse, del mismo modo, había intentado corregir la tesis represiva freudiana, entendiendo la represión de manera contingente e histórica, igualmente de la mano de Schiller. De igual modo, eso que parece denominarse “el pesimismo de Marcuse” o su “giro hacia la interioridad”, y que vendría dado sobre la base de su análisis de la “unidimensionalidad”, podría entenderse

²⁶⁹ Whitebook, Joel: “Michel Foucault, a marcusean in structuralist clothes”, ed. cit., p. 52.

²⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 61-62.

de manera paralela a la sociedad policíaca de Rancière, y por su apelación a la dimensión estética como tal, sin añadidos, como creación de un marco (subjetivo) para la política. *Die Permanenz der Kunst*, el último texto publicado por Marcuse, normalmente es leído en clave de una especie de claudicación de su pensamiento ante la imposibilidad de romper con la totalidad represora y dominante de la sociedad unidimensional. La dimensión estética aparecería allí como único bastión que le queda a la libertad. Sin embargo, si se atiende a otros factores del pensamiento de Marcuse, como por ejemplo su noción de *educación*, que ha recibido una muy escasa atención por parte de sus intérpretes, pueden extraerse conclusiones diferentes que la de un mero giro hacia la dimensión estética, entendiendo esta como circunscrita a la interioridad. La clave estará de nuevo en la pregunta por el *sujeto de la emancipación* y por la posibilidad de su *formación*. La acusación de idealismo final, de ese “giro hacia la interioridad”, finalmente no es sino la respuesta del marxismo ortodoxo, cuyos postulados básicos Marcuse acaba negando tan firmemente en sus últimos textos. Si la integración de la clase trabajadora en la sociedad capitalista ha llegado a un nivel tal, la lucha de clases simplemente no puede aparecer ya como el vehículo que garantizará la transición a un futuro socialista²⁷¹. Pero ello implica no sólo la no inevitabilidad del colapso capitalista, sino sobre todo, la negación de la existencia de una clase en sí misma revolucionaria. De ahí viene la constante búsqueda de Marcuse de alternativas a esa idea de *proletariado*, que no podía sino venir dada por el compromiso con fuerzas no integradas, como las minorías o los excluidos. Ahora bien, no para meramente sustituir esta, como clase intrínsecamente revolucionaria, por los estudiantes, los negros, las mujeres, los homosexuales, como si estos grupos fueran clases pre-dadas como sujeto revolucionario. La pregunta sigue siendo la misma: en la sociedad unidimensional, ¿quién o quiénes podrán ser los actores políticos capaces de encarnar una transformación socio-política emancipatoria? ¿Cómo formar al sujeto emancipatorio? ¿Qué le permitirá manifestarse?

El punto de partida será el análisis del círculo vicioso que se establece entre el individuo reprimido y la sociedad represora subrayado en *One-dimensional Man* y que aparece prefigurado en la idea de cultura afirmativa. Un círculo vicioso que ya había sido señalado por Schiller y que propiciará el análisis final de Marcuse acerca de la dimensión estética como el ámbito de *lo negativo*, de la negación del *estatus quo*. Este

²⁷¹ Kellner, Douglas et al.: “Introduction” a *Marcuse’s challenge to education*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2009, p. 11.

es un análisis que puede abordarse precisamente desde la perspectiva del régimen estético de Rancière: la esfera autónoma del arte entendida no como único y último refugio para la libertad interna del pensamiento, sino como una fuerza antagónica cuyo resultado fundamental es la aparición de una subjetividad que niega la totalidad de la realidad establecida y su monopolio para establecer qué es real. Es aquí donde la idea de la *educación* vuelve a pasar a un primer plano. Que se pueda establecer un paralelismo entre los análisis de Rancière y Marcuse es porque ambos tienen, además de la fuente común en Schiller, un enemigo en común: la estética marxista ortodoxa. *Die Permanenz der Kunst* es el último reto que Marcuse le plantea a esta, que había distinguido el arte como mera superestructura. Como una cuestión de ideología, volviendo de nuevo a la concepción del arte como la mera transmisión de un mensaje de verdad o falsedad. Aunque Marcuse no discute realmente la cuestión de la autoridad o el papel “privilegiado” del intelectual o del artista en el proceso educativo emancipatorio, la comprensión de este último como una cuestión de reestructuración de la sensibilidad individual permite introducir su teoría en el hilo conductor inaugurado por la educación estética de Schiller y que culminaría en las ideas de Rancière sobre la cuestión.

De la cultura afirmativa a la sociedad unidimensional.

Marcuse abre su análisis de la sociedad unidimensional caracterizándola mediante dos movimientos básicos. En primer lugar, las fuerzas e intereses que se oponían al capitalismo en etapas anteriores son ahora asimiladas por este. En segundo lugar, al mismo tiempo, el capitalismo en su modalidad histórica actual es capaz de administrar y movilizar metódicamente los instintos humanos, de modo que los elementos de oposición que se hallan en el inconsciente son ahora fácilmente utilizables y manipulables por aquello a lo que se oponen. La consecuencia de ello es que

El poder de lo negativo, ampliamente incontrolado en los estados anteriores de desarrollo de la sociedad, es dominado y se convierte en factor de cohesión y de afirmación. Los individuos y las clases reproducen la represión sufrida mejor que en ninguna época anterior, pues el proceso de integración tiene lugar, en lo esencial, sin un terror abierto: la democracia consolida la dominación más firmemente que el

absolutismo, y la libertad administrada y represión instintiva llegan a ser las fuentes renovadas sin cesar de la productividad²⁷².

Esta idea continúa el análisis que, años antes, Marcuse había realizado de la cultura afirmativa. Un análisis que partía de la negación de una oposición fundamental entre el estado liberal y el autoritario: “es el liberalismo mismo el que “genera” al Estado total-autoritario como si este fuera su realización final en un estado avanzado de desarrollo”²⁷³. Esto es, el estado autoritario no sería sino una transformación dentro del mismo orden social liberal: ese autoritarismo estatal es una nueva forma histórica del capitalismo, que se fundamenta ideológicamente en la unificación universalista de la sociedad, el organicismo naturalista y el existencialismo. Esto, puesto en términos de Rancière, sería precisamente la sociedad sin disenso, una sociedad que se auto-concibe como *totalidad*. Y, de hecho, como subraya Jiménez, para Marcuse, ese tránsito hasta cierto punto ineludible desde el estado liberal al estado autoritario se da a partir de la destrucción del idealismo alemán²⁷⁴: “el ocaso de la filosofía clásica alemana no se produce con la muerte de Hegel, sino precisamente ahora”²⁷⁵. Marcuse subraya lo incierto del destino de un movimiento obrero que haya de hacerse cargo de esta filosofía, abriendo ya en este primer escrito la cuestión de la posibilidad de plantearse un nuevo sujeto emancipatorio. Una noción del mismo más amplia que la del proletariado en términos marxistas.

Ahora bien, precisamente por la capacidad del capitalismo de absorber todo elemento negativo, aparece la necesidad de un análisis más profundo de la dinámica cultural, de la forma en que el capitalismo se adueña de los elementos críticos dentro de su propia tradición cultural. Este movimiento tiene su origen en la misma idea de la cultura afirmativa y su distinción entre civilización y cultura²⁷⁶, que ejemplifica los rasgos idealistas y encubridores de la cultura burguesa, cuyo mecanismo principal descansaría en la afirmación de sus valores específicos como universales. Al colocar la

²⁷² Marcuse, Herbert: *The One-Dimensional Man*. Boston, Beacon Press, 1954. Traducción de Antonio Elorza, *El Hombre Unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, Ariel, 2007, p. 7.

²⁷³ Marcuse, Herbert: “Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung” en *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1965. Trad. E. Bulygin y E. Garzón, “La lucha contra el liberalismo en la organización totalitaria del Estado” (pp. 15-44), *Cultura y sociedad I*. Buenos Aires, Sur, 1967, p. 27. Cfr. Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., pp. 107-109.

²⁷⁴ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 108.

²⁷⁵ Marcuse, Herbert: “La lucha contra el liberalismo en la organización totalitaria del Estado”, ed. cit., p. 44.

²⁷⁶ *Ibíd.*, *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., p. 50.

cultura por encima de la civilización se afirma un mundo superior de valores contrapuestos al mundo real de la lucha cotidiana, quedando la cultura configurada esencialmente como el reino del alma²⁷⁷. Mediante este movimiento, dichos valores no sólo quedan reducidos al interior del sujeto, sino que, al mismo tiempo, “la cultura afirma y oculta las nuevas condiciones de vida”²⁷⁸. Al haber internalizado lo gratuito y lo bello, la cultura se constituye como un reino de libertad y unidad sólo aparentes, en el que las relaciones antagónicas de la existencia quedan dominadas y apaciguadas²⁷⁹. Esta comprensión burguesa de la cultura radicaría entonces en la pretensión de hacer penetrar lo bueno, lo bello y lo verdadero en los individuos directa y verticalmente, como valores universales y obligatorios que, de ese modo, totalizarían la sociedad como armónica²⁸⁰. Ahora bien, esto no supone un rechazo de la idea de armonía o equilibrio por parte de Marcuse, al menos en este escrito. Dicha armonía entre la sociedad y el individuo sería muy deseable si la primera ofreciese al individuo las condiciones para su desarrollo como ser humano, de acuerdo con las posibilidades disponibles de libertad, paz y felicidad, pero es absolutamente destructiva si no se dan esas condiciones. La carencia de estas genera una equiparación del individuo que sería *sano* o *normal* con aquél que acepta y aprende las condiciones que le permiten sobrevivir en dicha sociedad. Cualidades que, de hecho, son las marcas de la represión²⁸¹: las marcas del ser humano mutilado que funciona como colaborador activo en su propia represión. Esto genera, a su vez, la expansión de una agresividad cuya posibilidad de solución sólo vendría dada políticamente, como la lucha contra esa sociedad represiva²⁸².

Si bien Marcuse hace hincapié en esa idea del individuo enfermo, al mismo tiempo define provisionalmente lo que sería esta sociedad enferma mediante su *estructura*. Esto es, lo que hace enferma a esa sociedad, más que el hecho de reprimir a los individuos, es su propia *distribución*, la cual impide el acceso igualitario a la utilización de los recursos materiales e intelectuales disponibles para el óptimo desarrollo y satisfacción de las necesidades individuales. Es dicha distribución lo que genera una discrepancia cada vez mayor entre las condiciones humanas reales y

²⁷⁷ Ibíd., p. 56.

²⁷⁸ Ibíd., pp. 50-51

²⁷⁹ Ibíd., p. 109.

²⁸⁰ Ibíd., p. 47.

²⁸¹ Ibíd., “La agresividad en la sociedad industrial avanzada” (*Agressiveness in industrial advanced society*. Boston, Bacon Press, 1968) en *La sociedad industrial avanzada*. Traducción de Juan Ignacio Sáenz Díez. Madrid, Alianza, 1979. p. 107.

²⁸² Ibíd., p. 108.

potenciales que, a su vez implica esa progresiva súper-represión de los individuos²⁸³. Una súper-represión que, en *One-dimensional Man*, sobrepasa ya la misma distinción entre cultura y civilización, paralela a la distinción entre cultura de élite y cultura de masas, y que hacía de la libertad únicamente una prerrogativa del alma. Esto es, que hacía del ideal de libertad, dominación. La sociedad unidimensional, no obstante, modifica esa misma dominación porque llega a destruir hasta ese único ámbito interior de libertad:

Lo que se presenta ahora no es el deterioro de la alta cultura que se transforma en cultura de masas, sino la refutación de esta cultura por la realidad. La realidad sobrepasa su cultura. El hombre puede hacer hoy *más* que los héroes y semidioses de la cultura; ha resuelto muchos problemas insolubles. Pero también ha traicionado la esperanza y destruido la verdad que se preservaban en las sublimaciones de la alta cultura²⁸⁴.

Aquí puede verse uno de los claros paralelismos entre el análisis marcuseano de la cultura afirmativa y la sociedad consensual propia de Rancière. Este, como Marcuse, vuelve a advertir que la misma libertad puede ser un medio de dominación: “la dominación efectúa un distingo entre lo público, que pertenece a todos, y lo privado, donde reina la libertad de cada uno. Pero esta libertad de cada uno es la libertad, es decir, la dominación, de aquellos que detentan los poderes inmanentes a la sociedad. Es el imperio de la ley de incremento de la riqueza”²⁸⁵. Lo cierto es, no obstante, que es precisamente en el paso de la cultura afirmativa a la sociedad unidimensional donde hay una clara discrepancia entre los planteamientos de Marcuse y Rancière sobre la dominación. Porque en la sociedad unidimensional, para Marcuse, hasta el concepto de alienación pierde su sentido, en tanto que se vuelve total. Ya no hay más que una dimensión, de ahí la idea de unidimensionalidad, porque hasta esa dimensión privada en la que la cultura burguesa permitía la libertad individual del individuo ha sido absorbida:

Hoy en día este espacio privado ha sido invadido y cercenado por la realidad tecnológica. La producción y la distribución en masa reclaman al individuo en su totalidad, [...]. Los múltiples procesos de introyección parecen haberse osificado en

²⁸³ *Ibíd.*, pp. 103-104.

²⁸⁴ *Ibíd.*, *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 86.

²⁸⁵ Rancière, Jacques: *El odio a la democracia*, ed. cit., p. 83.

reacciones casi mecánicas. El resultado es, no la adaptación, sino la mimesis, una inmediata identificación del individuo con su sociedad y, a través de esta, con la sociedad como un todo²⁸⁶.

Rancière, a diferencia del Marcuse de *One-dimensional Man*, no cree que la “racionalidad unidimensional” esté disolviendo todas las contradicciones, de modo que impediría toda oposición o acción transformadora: “asumamos que no existe esa enorme bestia digiriendo todas las energías y deseos en su estómago”²⁸⁷. Aunque los paralelismos del análisis de Marcuse de la sociedad unidimensional y del análisis de Rancière del universo policial son más que evidentes, estos se acabarían ahí si la última palabra de Marcuse hubiera sido la de *One-dimensional Man*. Si verdaderamente Marcuse hubiera negado la posibilidad de una alternativa. Pero lo cierto es que este mismo texto, aunque haciendo hincapié en la casi omnipotencia de esa racionalidad unidimensional, no niega directamente que se dé esa posibilidad. Por ello, el paralelismo puede mantenerse. Esta identificación total del individuo con la sociedad de la que habla Marcuse sería una de las características de la *policía* en términos de Rancière, la comunidad que se presupone total, orgánica y cerrada: “lo que se refleja a través de él [el individuo] es la identidad de la comunidad consigo misma, la identidad de las redes de la energía de la sociedad y los circuitos de la legitimación estatal”²⁸⁸.

No obstante, es cierto que en el análisis marcuseano de la unidimensionalidad, la realidad establecida es capaz de negar y contener toda alternativa que la trascienda precisamente amparándose en sus propias realizaciones, en su creciente productividad²⁸⁹:

Al llegar a este punto, la dominación –disfrazada de opulencia y libertad– se extiende a todas las esferas de la existencia pública y privada, integra toda oposición auténtica, absorbe todas las alternativas. La racionalidad tecnológica revela su carácter político a medida que se convierte en el gran vehículo de una dominación, más acabada, creando un universo verdaderamente totalitario en el que sociedad y naturaleza, espíritu y

²⁸⁶ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 40.

²⁸⁷ Rancière, Jacques: “The misadventures of critical thinking” (pp. 22-31) en *Aporia, Dartmouth Undergraduate Journal of Philosophy*: “Chinese Philosophy through Western eyes”, Spring: XXIV, Issue 2, 2007, p. 32.

²⁸⁸ *Ibid.*, *El desacuerdo*, ed. cit., p. 144.

²⁸⁹ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 47

cuerpo, se mantienen en un estado de permanente movilización para la defensa de este universo²⁹⁰.

Es decir, bajo el amable velo del progreso y de la razonabilidad, la lógica de la dominación hace presa de todas las relaciones humanas. A pesar de ese disfraz de “libertades” del estado de bienestar, la administración total de la vida es todo menos libre²⁹¹. La totalidad adquiere la apariencia de la Razón cuando no podía ser más irracional. Aquí es donde el análisis marcuseano adquiere tintes cada vez más schillerianos, centrándose Marcuse, al igual que Schiller, en el problema de la división del trabajo y la consecuente jerarquización. Un mayor progreso implica una mayor complejidad del sistema de pensamiento y de experiencia determinantes que, por tanto, requieren una división y una clasificación mayor para poder seguir ampliándose y progresando. Esto, a la vez, complica paulatinamente el mecanismo estatal que, para continuar funcionando, exige también una clasificación mayor de los hombres en clases y estamentos, así como una división del trabajo cada vez más jerarquizada. De modo muy similar había argumentado Schiller:

Si la colectividad hace de la función pública la medida del hombre, si aprecia a uno de sus ciudadanos sólo por su memoria, al otro por su inteligencia tabular, y a un tercero únicamente por su habilidad mecánica; si en un caso, sin tener en cuenta el carácter, insiste sólo en los conocimientos, y en otro, por el contrario, acepta incluso la inteligencia menos lúcida, mientras se trate de un espíritu de orden y se conduzca según la ley; si pretende al mismo tiempo que esas habilidades individuales se desarrollen tan intensamente, como mínima es la extensión que se le permite al propio individuo, ¿nos extrañará entonces que se desatiendan las restantes facultades espirituales, para dedicar todas las atenciones a la única que proporciona consideración social y resulta ventajosa?²⁹².

Y esta forma de existencia no sería, para Marcuse, sino “esclavitud sublimada”, “la forma más pura de servidumbre” en tanto que reduce al ser humano al carácter de instrumento, de función²⁹³. Eagleton, trazando una crítica similar a la de Rancière acerca de la teoría crítica, cree que Marcuse, no obstante, lleva a cabo una sobrestimación de la ideología dominante: “la sociedad capitalista languidece atenazada

²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 48.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 79.

²⁹² Schiller: Friedrich: Carta VI, pp. 149-151.

²⁹³ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 63.

por una reificación omnipresente, que va desde el fetichismo de la mercancía y los hábitos del habla a la burocracia política y al pensamiento tecnológico. Este monolito inconsútil de una ideología dominante está aparentemente desprovisto de contradicciones –lo que significa, de hecho, que Marcuse y Adorno lo toman en su valor nominal, juzgándolo como desearía mostrarse–. Si la reificación ejerce su dominio por doquier, esto debe incluir presumiblemente los criterios por los que en primer lugar juzgamos la reificación –en cuyo caso no seríamos capaces de identificarla en absoluto, y la crítica de la Escuela de Frankfurt tardía deviene imposible–. La alienación final sería no saber que estamos alienados. Caracterizar una situación de reificada o alienada es señalar implícitamente las prácticas y posibilidades que sugieren una alternativa a ella, y que puedan volverse así criterio de nuestra condición alienada”²⁹⁴. Sin embargo, lo cierto es que Marcuse no tiene una concepción tan monolítica del capitalismo, que entiende como contradictorio internamente: “los movimientos de liberación nacional son, pues, la expresión de las *contradicciones internas* del capitalismo mundial”²⁹⁵. La cuestión es que las contradicciones de la realidad humana, que es siempre histórica, nunca explotan por sí mismas:

No importa qué pueda manifestarse tan claramente el carácter irracional de la totalidad y con él, la necesidad de un cambio; *el discernimiento de la necesidad nunca ha sido suficiente para utilizar las posibles alternativas*. Enfrentadas a la omnipresente eficacia del sistema de vida dado, las alternativas siempre han parecido utópicas. Y el discernimiento de la necesidad, la conciencia del mal estado, no serán suficiente, incluso en la fase en la que *los logros de la ciencia y el nivel de la productividad hayan eliminado los aspectos utópicos de las alternativas*: cuando sea utópica la realidad establecida más bien que su opuesto²⁹⁶.

En esta cita hay dos ideas fundamentales. En primer lugar, que la concienciación no es sinónimo de liberación. Ser consciente de la situación de dominación no es suficiente para dar lugar a una alternativa, ni siquiera en el actual estado del capitalismo, en el que la tecnología y la productividad proveen las condiciones objetivas de la liberación. En segundo lugar, la idea de que, a pesar de la expresión contemporánea de

²⁹⁴ Eagleton, Terry: *Ideology. An introduction*. Londres/Nueva York, Verso, 1995, p. 73.

²⁹⁵ Marcuse, Herbert: “Reexamen del concepto de revolución”, *Diogenes*, 64, Paris, 1968. Trad. Adolfo Sánchez Vázquez, en *Marcuse ante sus críticos*, (pp. 29-41). Barcelona, Grijalbo, 1975.

²⁹⁶ *Ibíd.*, *El hombre unidimensional*, ed. cit., pp. 282-283. La cursiva es mía.

la tecnología, esta nunca significó para Marcuse la necesaria implicación de una dominación tecnocrática²⁹⁷. Al contrario, podía ser utilizada para traer belleza y riqueza al mundo material. Y, al tiempo, la exigencia tecnológica de un *carácter intercambiable* de las funciones era inherentemente democrática: “el proceso tecnológico implica una democratización de las funciones”²⁹⁸. Por lo tanto, si bien no de una manera tan optimista como en *Eros and Civilization*, si la estandarización moderna que viene exigida por una producción a larga escala ha llegado a aislar a los individuos en unidades atómicas que son gobernadas desde arriba por burocracias jerárquicas, ello se debe a una decisión política de mantener fijada la especialización de las funciones, de modo que la existencia de una jerarquía capaz de tomar las decisiones se hace indispensable. Por ello, en tanto que la eficiencia tecnocrática, que no es sino un nuevo nombre para el sistema, está estrechamente vinculado a la mutilación de las capacidades humanas, la auto-administración técnica, junto con una práctica democrática radical son las dos exigencias que, para Marcuse requeriría la liberación del potencial humano que reside en la misma técnica, lo que daría lugar, en palabras de Horkheimer a “la *polis* griega sin esclavos”²⁹⁹. Esta alusión a la *polis* griega, de nuevo vuelve a hacer confluír el pensamiento de Rancière y Marcuse, aunque en este caso, de una manera aparentemente algo ambigua. Ambigua porque claramente hace alusión a la idea de armonía, de comunidad orgánica y armónica. Ahora, si Marcuse acude a la figura de la *polis* griega ya desde *Zur Kritik der Hedonismus* es en base a la idea de “a cada uno según sus necesidades”, siendo este el principio racional de organización de la sociedad, una distribución no jerárquica precisamente porque la distribución no se hace en función de la capacidad de cada uno, sino de su necesidad. La idea fundamental sería que en el post-capitalismo, la tecnología, apropiadamente administrada por el pueblo en su propio beneficio, serviría en primer lugar para reducir el número de horas necesarias para el trabajo requerido para la reproducción material, de modo que los individuos quedarían liberados para desarrollar las diferencias entre ellos: “todo el mundo podría pensar y actuar por sí mismo, hablar su propio lenguaje, tener sus propias emociones y seguir sus propias pasiones”³⁰⁰. Así, el ideal que habría perseguido Marcuse no se refiere en absoluto a una suerte de colectivismo, ni siquiera en su forma socialista. Marcuse

²⁹⁷ Chitry, Josef: “Marcuse” en *The Aesthetic State*, ed. cit., p. 424.

²⁹⁸ Marcuse, Herbert: “Some social implications of modern technology” (pp. 414-439) en *Studies in Philosophical and Social Science*, 9, 1941, 429, Cfr. Asimismo, pp. 414-416, 431-432.

²⁹⁹ Cit. en Jay, Martin: *The dialectical Imagination*, ed. cit. p. 199. Cfr. Asimismo, Marcuse, Herbert: “A propósito de la crítica del hedonismo”, ed. cit., p. 112.

³⁰⁰ Marcuse, Herbert: “Some social implications of modern technology”, ed. cit., p. 438.

menciona varias veces la idea de “individualismo comunista” como un componente fundamental del post-marxismo³⁰¹. La cuestión es que, gracias a la tecnología, el juego y el placer se hacen accesibles a todos los miembros de la sociedad, de modo que la felicidad individual se propone por primera vez como un componente fundamental del objetivo a perseguir: la liberación universal. De este modo, aunque Marcuse recurra al modelo platónico de la *polis* como “el ordenamiento correcto” de la misma, este ideal no es equiparable al modelo archipolítico platónico denunciado por Rancière, en tanto que ese ordenamiento racional de la sociedad descansa siempre sobre la identidad final entre libertad y felicidad: “la realidad de la felicidad es la realidad de la libertad en la auto-determinación de la humanidad liberada”³⁰². Marcuse justifica esa identidad entre felicidad y libertad a partir de la definición de la felicidad como el cumplimiento de todas las potencialidades desarrolladas que, a su vez, vuelve a confluir con la idea de libertad de origen schilleriano: la libertad como libre determinabilidad sin trabas. Aunque fuera la filosofía griega clásica la que generase por primera vez la idea de la felicidad y su cumplimiento como el criterio de todo empeño humano, esa felicidad, hasta cierto punto, no deja de ser unilateral, porque es entendida como un valor que debe trascender la facticidad³⁰³. Ello genera dos consecuencias fundamentales: lo sensible y lo fáctico quedan asociados a un valor negativo y se fomenta la idea de felicidad como un lujo³⁰⁴. La distribución de los papeles dentro de la sociedad llevada a cabo por la filosofía política clásica en base a una aceptación de unos recursos materiales limitados y estáticos implica por ello la base de toda subsecuente filosofía política jerárquica, en tanto que esos bienes materiales escasos son destinados a unos pocos, mientras que la mayoría de la población queda destinada al servicio de los primeros.

La cuestión de las necesidades materiales y cómo estas se incrementan derivando hacia necesidades más allá de las básicas en la etapa más avanzada del capitalismo es, sin embargo, para Marcuse, un nuevo signo de que la posibilidad de cambio viene animada por impulsos radicalmente nuevos. Impulsos que redefinen la posibilidad del sujeto revolucionario. Que se insista en estas nuevas necesidades no

³⁰¹ *Ibíd.*, *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of social theory*. Boston, Beacon Press, 1941 (1ª ed.), 1960, pp. 293-29. Cfr. Asimismo, *Negations*, ed. cit., pp. 179-182 y 191-193.

³⁰² *Ibíd.*, *Negations: Essays in Critical Theory*. Boston, Beacon Press, 1968, pp. 175, 39, 182, 199.

³⁰³ *Ibíd.*, *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., p. 46

³⁰⁴ *Ibíd.*, p. 47.

implica el abandono de la primera exigencia de la revolución, esto es, la satisfacción de las necesidades materiales de todos. Sin embargo, sí redefine las bases de la revolución:

Expresa la conciencia de que, desde un principio, la revolución debe basarse en la autodeterminación de los hombres y mujeres que fundan su libertad y su humanidad en la satisfacción de las necesidades vitales. El ser humano es y seguirá siendo un animal, pero un animal que cumple y preserva su animalidad haciéndola parte de sí mismo, de su libertad como sujeto³⁰⁵.

El componente subjetivo de la revolución, si no es la concienciación, el conocimiento de la situación de dominación, no puede entonces estar basado más que en una reestructuración de esa subjetividad. Una reestructuración a partir de esa animalidad. Esta idea retorna claramente de nuevo a Schiller: la libertad de la sensibilidad como primer paso necesario para la libertad del individuo como un todo.

La educación y la necesidad de un nuevo sujeto emancipatorio.

Finalmente, no es entonces imposible romper el círculo vicioso de la unidimensionalidad. Porque Marcuse trae a colación una cuestión que parecía no tener una verdadera importancia para el cuerpo de su teoría sobre la liberación. Se trata de la cuestión de la *educación*. Existen de hecho muy pocos estudios dedicados al análisis exhaustivo del papel de esta última en el pensamiento de Marcuse³⁰⁶, y su tratamiento de la idea suele entenderse desde su apoyo a los movimientos estudiantiles de las décadas de los 60 y 70. Sin embargo, dada la raíz schilleriana de las ideas centrales del *Gran Rechazo*, la *fuerza liberadora* de la *imaginación* y el *arte* e, incluso de la misma idea de *unidimensionalidad*, la educación como problema debería haber pasado a un primer plano en el estudio del pensamiento de Marcuse. Por un lado, porque esas ideas contienen en sí mismas ramificaciones e implicaciones pedagógicas. Y ello incluso

³⁰⁵ Ibíd., *Contrarrevolución y revuelta*, ed. cit., pp. 28-29.

³⁰⁶ La excepción es el estudio de Charles Reitz, *Art, Alienation and the Humanities: a critical engagement with Herbert Marcuse*. Albany, State University of New York Press, 2000 y el volumen colectivo Kellner, Douglas, Lewis, Tyson y Pierce, Clayton (eds.): *Marcuse's Challenge to education*. Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, 2009. Este último incluye, además, los dos textos en los que Marcuse habría abordado directamente la idea de educación: "Lecture on education, Brooklyn College, 1968" (pp. 33-38) y "Lecture on higher education, Berkeley, 1975" (pp. 39-43).

aunque la manera en que aborda la cuestión de la educación es muy indirecta y sólo pueden encontrarse dos textos que aluden frontalmente a la cuestión: las conferencias “Lecture on Education” (Brooklyn College, 1968) y “Lecture on higher Education and Politics” (Berkeley, 1975)³⁰⁷. Por otro lado, el hecho del compromiso de Marcuse con los movimientos estudiantiles no es meramente anecdótico, sino que su apoyo se basa en la idea de alimentar un pensamiento y un comportamiento oposicional mediante la promoción de un pensamiento crítico y un rechazo general de la distribución jerárquica y la agresividad de la sociedad capitalista avanzada. Ese apoyo tampoco debería ser entendido meramente desde la perspectiva de una ingenuidad de Marcuse respecto al potencial liberador de dichos movimientos, como le acusa Adorno en la correspondencia que mantuvieron en 1969 acerca del movimiento estudiantil en Alemania³⁰⁸. Al contrario, puede ser visto precisamente como una posibilidad y una acción más allá del hombre unidimensional:

Creo ciertamente que el movimiento estudiantil posee de hecho la posibilidad de “efectuar una intervención social”. Sobre todo, estoy pensando aquí en los Estados Unidos, pero también en Francia [...] y Sudamérica. Desde luego que las razones que accionaron el proceso son todas muy diferentes pero, me parece que, [...], a pesar de todas sus diferencias, la fuerza que les motiva persigue el mismo objetivo. Y este objetivo es ahora la protesta contra el capitalismo, que se recorta hasta las mismas raíces de su existencia, contra sus secuaces en el Tercer Mundo, su cultura, su moralidad. Por supuesto que nunca he expresado la opinión sin sentido de que el movimiento estudiantil es en sí mismo revolucionario. Pero es el más fuerte, quizá el único, catalizador del colapso interno del actual sistema de dominación. El movimiento estudiantil en los Estados Unidos ha intervenido de hecho como tal catalizador: en el desarrollo de una conciencia política, en la agitación de los guetos, en la radical alienación de los sistemas de estratos en los que estaban previamente integrados y, lo más importante, en la movilización de círculos más extensos de la población contra el imperialismo americano [...]. Todo esto puede no llegar a ser mucho, pero no hay una situación revolucionaria en los países industrializados más avanzados, y el grado de

³⁰⁷ Marcuse, Herbert: “Lecture on Education, Brooklyn College, 1968” (pp. 33-38) y “Lecture on Higher Education and Politics, Berkeley, 1975” (pp. 39-43) en Kellner, Douglas et al.: *Marcuse's challenge to education*, op. cit.

³⁰⁸ Adorno, Theodor W. y Marcuse, Herbert: “Correspondence on the German Student Movement”, trad. Esther Leslie, en *New Left Review*, 1, 233, 1999, pp. 123-136.

integración simplemente delimita nuevas formas, muy heterodoxas, de oposición radical³⁰⁹.

Cuando la integración en la sociedad de la clase que se presuponía como la única revolucionaria es casi total, es necesario buscar alternativas. Y una posible alternativa, que expresa ese descontento y ese rechazo ante la destructividad y agresividad de la sociedad capitalista, aunque sea todavía difusa y pre-política³¹⁰, es el movimiento estudiantil. Este es, por tanto, uno de negación de la realidad establecida, de solidaridad para con otros potenciales actores políticos excluidos y genera un marco para la subjetivación política. Por ello, el énfasis marcuseano en el potencial de los estudiantes puede ser leído como un descentramiento de la clase trabajadora en pos de una noción más amplia de los posibles actores revolucionarios. Así queda desmentida la crítica de Laclau y Mouffe según la cual la última propuesta de Marcuse habría sido la aceptación de la inexorabilidad del hombre y la sociedad unidimensional. Con su conceptualización de las prácticas de la *New Left* y los movimientos sociales de oposición de las décadas de los sesenta y setenta, lo que está haciendo Marcuse no es sino anticipar y suscribir la idea de Laclau y Mouffe, dando cuenta de las “numerosas nuevas luchas [que] han expresado resistencia contra las nuevas formas de subordinación, y esto desde el interior mismo de la nueva sociedad”³¹¹. Por lo tanto, no se trata de que Marcuse claudique ante la omnipotencia y omnipresencia del capitalismo y la consecuente imposibilidad de toda revolución. Aunque sería discutible que siquiera sea esa la conclusión absoluta de *One-dimensional man*. En la misma introducción de dicho texto Marcuse afirma que oscila entre dos tesis contradictorias entre sí:

- 1) Que la sociedad industrial avanzada es capaz de contener la posibilidad de un cambio cualitativo para el futuro previsible;
- 2) Que existen fuerzas y tendencias que pueden romper esa contención y estallar la sociedad³¹².

³⁰⁹ Marcuse, Herbert: Carta a Adorno del 21 de julio de 1969 desde Cabris (Francia) en *Ibíd.*, p. 133.

³¹⁰ *Ibíd.*, *Contrarrevolución y revuelta*, ed. cit., p. 35.

³¹¹ Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal: “Hegemonía y radicalización de la democracia” (pp. 167-217) en *Hegemonía y Estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid, Siglo XXI, 1987, p. 183.

³¹² Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 25.

Al mismo tiempo, es cierto que Marcuse reconoce ser incapaz de decantarse por una u otra opción. Sin embargo, la catástrofe e imposibilidad de cambio no es la única posibilidad que está ahí y, en todo caso, una lectura semejante implicaría ignorar el resto de la obra de Marcuse. Es cierto que, en este texto, Marcuse subraya claramente el mismo problema del círculo vicioso que tanto había preocupado a Schiller: “¿cómo pueden hombres que han sido objeto de una dominación efectiva y productiva crear por sí mismos las condiciones de su libertad?”³¹³. Del mismo modo, también es cierto que es un problema que parece irresoluble dado que la emancipación depende de la concienciación y esa concienciación es precisamente lo que viene impedido por la sociedad unidimensional:

Toda liberación depende de la toma de conciencia de la servidumbre, y el surgimiento de esta conciencia se ve estorbado siempre por el predominio de necesidades y satisfacciones que, en grado sumo, se han convertido en propias del individuo³¹⁴.

Pero esto significa entonces que el círculo vicioso individuo reprimido-sociedad represora-individuo reprimido no viene dado más que por la manera de pensar la liberación, la revolución: como toma de conciencia de la condición de servidumbre. Es necesario pensar, por lo tanto, la posibilidad de una revolución alternativa. Una lectura semejante se basa precisamente en aquél texto que Marcuse mismo entendía como un “más allá del hombre unidimensional”: *An Essay on Liberation*³¹⁵. En este, aludiendo a esa idea del círculo vicioso, propone al mismo tiempo una posibilidad para su ruptura:

El progreso capitalista, así, no sólo coarta el medio ambiente de libertad, el “espacio libre” de la existencia humana, sino también la “aspiración”, la necesidad de tal medio ambiente. Y, al hacer esto, el progreso cuantitativo milita contra el cambio cualitativo aun cuando se superen las barreras institucionales contra la *educación* y la *acción radicales*. Aquí está el círculo vicioso: la ruptura con el conservador continuum autopropulsor de las necesidades, debe *preceder* a la revolución que ha de desembocar en una sociedad libre, pero tal ruptura sólo puede concebirse en una revolución: una revolución que habría de ser guiada por la *vital necesidad de liberarse* del confort administrado y de la destructiva productividad de la sociedad de explotación, liberarse

³¹³ Ibid., pp. 36 y 64.

³¹⁴ Ibid., p. 37.

³¹⁵ Kellner, Douglas: “Marcuse, Art and Liberation”, ed. cit., p. 46.

de la suave heteronomía; una revolución que, en virtud de este fundamento “biológico”, tuviera la oportunidad de convertir el progreso técnico cuantitativo en *formas de vida cualitativamente diferentes* –precisamente porque sería una revolución que se realizaría en un alto nivel de desarrollo material e intelectual, una revolución que permitiría al hombre dominar la escasez y la pobreza–. Si esta idea de una transformación radical ha de ser algo más que ociosa especulación, debe tener un fundamento objetivo en el proceso de producción de la sociedad avanzada, en sus capacidades técnicas y el empleo de estas³¹⁶.

La posibilidad de la liberación, entonces, sólo puede descansar en una revolución en la misma estructura de la sensibilidad que, al mismo tiempo, permitiría cambiar la dirección y metas de la ciencia y la tecnología para que estas puedan tornarse vehículos de esa liberación en la sociedad³¹⁷. Sus últimos textos, incluyendo *Counterrevolution and Revolt* y *Die Permanenz der Kunst* pueden ser leídos también en ese mismo sentido, siendo un ejemplo no de pesimismo, sino precisamente de otra manera posible de pensar la revolución. Una revolución, eso sí, que supone una contingencia mucho mayor que las ideas marxistas más ortodoxas sobre la misma. Ya desde el primero de estos textos, simplemente plantea otra manera de pensar la revolución, que ya no puede ser entendida como los intentos de revolución precedentes. Se trata de una manera de pensarla, de “modificar su esquema” que, de hecho, viene dada por la misma “dinámica interior del capitalismo”³¹⁸. Ahora bien, si la base potencial de la revolución es todavía tan difusa y pre-política, ¿cómo podría darse ese cambio en el esquema de la revolución? De nuevo, es necesaria una transformación en la misma estructura de la subjetividad, lugar en el que entra la idea de educación. Y esta, de hecho, estará basada en la educación estética schilleriana, pero también apunta hacia los desarrollos posteriores de la noción llevada a cabo por Rancière.

De la misma manera que la concepción y crítica de la sociedad unidimensional en Marcuse proviene de la tradición del Idealismo Alemán, especialmente de la crítica schilleriana a la sociedad burguesa, así lo hace su noción positiva de “educación”, cuya raíz es la misma idea de *Bildung*. La concepción marcuseana de la educación, del mismo modo que esta, se basa en un desarrollo cultural que incorpora tanto a la

³¹⁶ Marcuse, Herbert: *Un ensayo sobre la liberación*, ed. cit., p. 26.

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 27.

³¹⁸ Marcuse, Herbert: *Contrarrevolución y revuelta*, ed. cit., p. 15.

sensibilidad como a la razón, el cuerpo y la mente: la educación del individuo completo para un desarrollo tanto de este como de la sociedad:

Hubo un tiempo en el que el principio declarado de la gran filosofía burguesa consistía en que el joven “debe ser educado, no para el presente, sino para una mejor condición futura de la especie humana; es decir, en el humanismo”. Ahora, el Consejo para la Educación Superior debe estudiar las “necesidades detalladas” de la sociedad establecida, a fin de que las universidades sepan qué clase de estudiantes graduados deben producir³¹⁹.

Mediante el recurso a esa idea de Kant, “la educación para la humanidad”³²⁰, de la *Bildung* como desarrollo de lo humano que implica asimismo una transformación social y cultural, Marcuse se opone al tipo de educación instrumental que reduce el aprendizaje a las necesidades económicas y administrativas de la realidad establecida. Se opone a la educación que simplemente reproduce y refuerza el *estatus quo*. Precisamente por permanecer antitética a toda noción de educación basada en la adquisición pasiva de habilidades, la de Marcuse no es tampoco una idea formalista, sino que se refiere a una *educación política*³²¹. Frente a la escolarización relacionada con la sociedad unidimensional, que simplemente la reproduce, es posible pensar la educación en otro sentido.

La “Lecture on Education” del Brooklyn College de 1968 comienza con una definición de educación y una explicación de por qué en la sociedad unidimensional no puede *generalizarse*:

La educación es la enseñanza y aprendizaje del conocimiento considerado necesario para la protección y mejora de la vida humana. La *educación general* es un concepto muy reciente. Previamente, la educación estaba restringida a la clase dominante porque:

- a) La población por debajo de esta ni podía ni debía ser liberada de tener que procurarse las necesidades para la vida, esto es, para tener tiempo de educarse;
- b) Se suponía que las clases dominadas tenían que ser “protegidas” y consoladas por las clases dominantes.

³¹⁹ Ibíd., *Contrarrevolución y revuelta*, ed. cit., pp. 37-38.

³²⁰ Kant, Immanuel: *Vorlesungen über Pädagogik Werke*, Ed. Ernst Cassirer. Berlin, Bruno Cassirer, 1922, vol. 8, p. 464 y ss.

³²¹ Marcuse, Herbert: *Contrarrevolución y revuelta*, ed. cit., p. 38.

La educación no es general ni siquiera hoy. De hecho, todavía es un privilegio de la clase alta porque la desigualdad educacional es una expresión de la desigualdad social³²².

En primer lugar, estas ideas dan cuenta del contradictorio papel que la educación y las instituciones de enseñanza poseen en la sociedad unidimensional, del mismo modo que Marcuse entendía dialécticamente la tecnología. Por un lado, la economía de las sociedades avanzadas exige y está definida por un acceso y un desarrollo irrestrictos del conocimiento. La necesidad de un mejor sistema educativo viene dado sobre la base de la misma base material de la sociedad industrial, que requiere “incrementar el suministro de trabajadores y empleados cualificados, especialmente requiere científicos, técnicos, etc., para el desarrollo eficiente de las fuerzas productivas y su aparato y, más recientemente, necesita psicólogos y sociólogos para analizar, proyectar y estimular las demandas económicas y políticas”³²³. Esto es, aparentemente, lo que promete este tipo de educación es la libertad, igualdad y acceso a la información para todas las clases: promete ser una educación universal y general. Sin embargo, por otro lado, sigue siendo una educación restringida: es una educación en la desigualdad. No es para aquellos que no tienen tiempo más que para trabajar y de los que, además, el sistema educativo presupone, por tanto, que deben ser “protegidos”, no educados. Hay entonces una tensión entre esa dependencia del sistema para crecer y mantenerse, y la necesidad de contener la educación general “dentro del universo conceptual y de valores de la sociedad establecida y su mejora y desarrollo para proteger a esta sociedad frente a cualquier cambio radical”³²⁴. Para la sociedad unidimensional, por tanto, es necesario protegerse de las potencialidades democráticas e igualitarias de una educación general porque “el conocimiento, la inteligencia, la razón son catalizadores del cambio social. Proyectan las posibilidades de un orden mejor y la violación de tabúes e ilusiones socialmente útiles”³²⁵. El modo mediante el cual el sistema resolvería esta cuestión sería la profesionalización de la educación³²⁶, la especialización que reproduce el sistema jerárquico, no sólo entre las distintas profesiones, sino en las mismas áreas de

³²² Ibíd., “Lecture on Education, Brooklyn College, 1968” en Kellner, Douglas et al.: *Marcuse’s challenge to education*, ed. cit., p. 33.

³²³ Ibíd., p. 34.

³²⁴ Ídem.

³²⁵ Ibíd., pp. 33-34.

³²⁶ Ibíd., p. 34.

conocimiento: las humanidades no son tan productivas como lo son las áreas educativas tecnológicas y científicas.

Este tipo de educación es lo que Marcuse denominará “educación en la enfermedad”³²⁷. Una educación para la unidimensionalidad basada en una “*discriminación a priori*” que, además, viene protegida por la concepción de la democracia por la que se auto-legitima la sociedad establecida: “esta educación en la enfermedad [...] tiene lugar en el limpio y claro medio de la *objetividad*, en la apertura de mente, la discusión y la tolerancia”³²⁸. Un tipo de educación que reproduce una lógica de dominación y de mercado disfrazada de expansión y desarrollo democrático. Es en ese sentido en el que la unidimensionalidad deja de ser simplemente una forma de racionalidad y se transforma en una enfermedad. En el adoctrinamiento para un modo de vida completo que incorpora a la razón y a la sensibilidad, a la conciencia y al subconsciente, a la mente y al cuerpo en un sistema total de administración. De este modo, la noción de educación que se oponga a la unidimensional debe suponer una revolución no sólo de las condiciones objetivas de la dominación, sino, sobre todo, de las condiciones subjetivas que sustentan dicha dominación.

Para crear las condiciones subjetivas para una sociedad libre ya no es suficiente con educar a los *individuos* para llevar a cabo más o menos felizmente las funciones que se supone deben llevar a cabo *en esta* sociedad o, con extender esta educación “vocacional” a las “masas”. Al contrario, *un nuevo tipo de hombre* es necesario, educar hombres y mujeres que son incapaces de tolerar lo que está sucediendo, que realmente han aprendido lo que está sucediendo, que siempre ha sucedido, y por qué, y que son educados para resistir y para luchar por una nueva forma de vida.

Por su propia dinámica, la educación lleva *más allá de las aulas*, más allá de la universidad, a la *dimensión política*, y también a la *dimensión moral*, instintual³²⁹.

Esto significa que la educación a la que se refiere Marcuse va más allá de la mera esfera individual. Pero no se trata de generar colectivos, sino de que la educación es política ya en el mismo centro psicológico de los individuos. Si el sistema educacional unidimensional ya se ha introducido en la estructura subjetiva individual,

³²⁷ *Ibíd.*, p. 36.

³²⁸ *Ídem.*

³²⁹ *Ibíd.*, p. 35.

su reestructuración no puede ser, por ello, más que política, como puede verse en otra conferencia en Kent State en 1976:

Hoy, bajo las condiciones de la integración represiva, la transformación dentro de la emancipación individual podría ser la tarea de pequeños grupos educacionales, políticos y psicológicos al mismo tiempo, que practiquen la auto-educación, dentro y contra la educación oficial. Como educación política, el trabajo intentará a la larga la desmistificación y desfetichización del marxismo en la teoría y la práctica: el desarrollo de los conceptos marxianos de acuerdo con las condiciones de la contrarrevolución del siglo XX. Como educación psicológica, el trabajo se centrará no en una agradable puesta en libertad de nuestro *Ego* e *Id*, de nuestras frustraciones, de nuestra psique, sino en una crítica de nuestra psique: aprendiendo a distinguir entre necesidades y satisfacciones que son liberadoras en una escala social, y aquellas que son auto-destructivas, bloquean la liberación, aprendiendo a distinguir entre el comportamiento que reproduce en nosotros mismos el sistema establecido (¡muchas veces bajo el disfraz de radicalismo!), y el comportamiento que es realmente emancipatorio: luchando por una moralidad de la liberación que supere, en nosotros mismos, la cínica y brutal moralidad del sistema establecido. En resumen: la transformación interna de lo psicológico en lo político, de la terapia en educación política³³⁰.

Esta cita es interesante en varios sentidos. En primer lugar, por el énfasis en el carácter intrínsecamente político de ese trabajo psicológico individual, irreductible a una suerte de terapia psicoanalista: la transformación de la psique posee un valor en sí mismo político. En segundo, porque deja claro que la noción de educación a la que alude no se reduce en cuanto al contenido a un mero adoctrinamiento político, que bloquearía toda capacidad crítica, sino que se refiere a un acercamiento crítico a la manera en que la sociedad capitalista y su comprensión formal de la libertad genera una serie de tensiones irreconciliables. Sin embargo, en tercer lugar, alude indirectamente a un concepto problemático: el de la *concienciación* como base de la liberación y, consecuentemente, a la autoridad intelectual o educacional. ¿Quiénes son o podrán formar parte de esos “pequeños grupos educacionales que podrían llegar a transformar la emancipación individual?

³³⁰ Ibíd., Conferencia impartida en Kent State el 13 de abril de 1976, Herbert Marcuse Archive, Los Ángeles. Cit. en Kellner, Douglas et al.: “Introduction” a *Marcuse’s challenge to education*, ed. cit., p. 15.

Aquí es donde puede verse uno de los puntos flacos de la teoría de la educación de Marcuse, en tanto que no teoriza adecuadamente la cuestión de la *autoridad* educacional o intelectual. Dicho problema comienza en su mismo análisis de la unidimensionalidad, en donde de manera bastante ambigua trae a colación la idea de una “dictadura educacional”:

El argumento sobre el retraso histórico –de acuerdo con el que, bajo las condiciones dominantes de inmadurez material e intelectual, la liberación debe ser necesariamente la obra de la fuerza y la administración– no sólo es el centro del marxismo soviético, sino también el de los teóricos de la “dictadura educacional” desde Platón a Rousseau. Ridiculizarla es fácil, pero refutarla es muy difícil, porque tienen el mérito de reconocer, sin mayor hipocresía, las condiciones (materiales e intelectuales) que sirven para impedir la autodeterminación genuina e inteligente³³¹.

Aunque evidentemente esta dictadura educacional no es la opción por la que se decanta Marcuse, el tono desesperado indica que se toma muy en serio los fundamentos en los que dicha teoría se habría basado. Esto es, el hecho de que existe algo que impide la autodeterminación. Si dicha teoría parece ser tan tentadora o eficaz es porque su argumento “desenmascara la ideología represora de la libertad, de acuerdo con la cual la libertad humana puede florecer en una vida de esfuerzo, pobreza y estupidez”³³². Frente a esto, los teóricos de la dictadura educacional habrían reconocido que

En realidad, la sociedad debe crear primero los requisitos materiales de la libertad para todos sus miembros, antes de poder ser una sociedad libre; debe crear primero la riqueza antes de ser capaz de distribuirla de acuerdo con las necesidades libremente desarrolladas del individuo; *debe permitir primero que los esclavos aprendan, vean y piensen antes de saber lo que está pasando y lo que pueden hacer para cambiarlo*³³³.

Esto es, la libertad y la igualdad no pueden aparecer en una sociedad jerárquicamente distribuida en la que unos pueden “aprender, ver y pensar” y otros no, en la que unos tiene acceso a los bienes materiales y otros no. No pueden aparecer si los “esclavos” no presuponen que ellos pueden “aprender, ver y pensar” del mismo modo

³³¹ Ibíd., *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 70.

³³² Ibíd., pp. 70-71.

³³³ Ibíd., p. 71. La cursiva es mía.

que los amos pueden hacerlo. Pero, “a pesar de todas estas verdades”, el problema de la dictadura educacional es que presupone que “en el grado en que los esclavos han sido pre-condicionados para existir como esclavos y estar contentos con ese papel, su liberación parece venir necesariamente desde fuera y desde arriba. Ellos deben ser “obligados a ser libres”, a “ver los objetos como son y algunas veces como deberían ser”, se les debe enseñar el “buen camino” que están buscando”³³⁴. Por mucho que se diga que esta idea de la “dictadura educacional” en Marcuse esté “democráticamente orientada”³³⁵, salta a la vista que es una contradicción en sus términos: como diría Rancière, se trataría de sustituir una dictadura por otra, la de la clase dominante por la de los educadores o intelectuales³³⁶. Y Marcuse mismo es consciente ya en *One-dimensional man*, donde explicita claramente que el argumento de esta dictadura no puede responder a una pregunta de importancia capital: “¿quién educa a los educadores y dónde está la prueba de que ellos poseen el “bien”?³³⁷. A pesar de que Marcuse parece incapaz de decidirse a desembarazarse por completo de la idea marxiana de una concienciación como condición necesaria para la liberación, queda claro que entiende que es una cuestión problemática y, desde luego, “no hay excusa posible” para una “dictadura educacional”³³⁸ basada en el intento de concienciar y adoctrinar a los individuos desde arriba.

Así lo argumentará también en *Counterrevolution and Revolt*: “es evidente que en la mayor parte de la clase trabajadora predomina una conciencia no revolucionaria – más bien: antirrevolucionaria–. En realidad, *la conciencia revolucionaria siempre se ha manifestado solamente en situaciones revolucionarias*; la diferencia radica en que, en este momento, la condición de la clase trabajadora en la sociedad opera en contra del desarrollo de dicha conciencia”³³⁹. Por lo tanto, si la conciencia revolucionaria se da al mismo tiempo que la revolución misma, la primera no puede ser entendida como condición de la segunda. Es decir, no se trata de que la liberación dependa de la conciencia de una situación de servidumbre. Lo que le preocupa a Marcuse es la integración de la clase trabajadora en la sociedad que la excluye como actor verdaderamente político. Una integración que no puede ser entendida desde la

³³⁴ Ídem. Marcuse está pensando en Rousseau. Cfr. *El contrato social*, especialmente libro I, cap. VII y libro II, cap. VI.

³³⁵ Kellner, Douglas et al.: “Introduction” a *Marcuse’s challenge to education*, ed. cit., p. 18.

³³⁶ Rancière, Jacques: *La leçon d’Althusser*, ed. cit., pp. 39-40 y 161.

³³⁷ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 71.

³³⁸ Ídem.

³³⁹ Marcuse, Herbert: *Contrarrevolución y revuelta*, ed. cit., p. 16. Las cursivas son mías.

perspectiva única de la capacidad de consumo³⁴⁰, precisamente porque dicha capacidad obvia la exclusión y la dominación que sigue todavía presente. Aunque pueda parecer un lugar común, el hecho es que “el ámbito del capital –que abarca todas las dimensiones del trabajo y del descanso– domina a la población subyacente por medio de los bienes y servicios que produce y mediante un aparato político, militar y policíaco de una eficacia aterradora”³⁴¹. Ello, no obstante, no implica que la situación sea por completo irresoluble. Como en *Eros and Civilization*, aquí, Marcuse vuelve a insistir en que es “en las condiciones mismas donde la paradoja de la revolución “imposible” encuentra su solución”³⁴². La cuestión es precisamente que la distribución política y económica implica la necesidad de pensar una revolución alternativa, que ya no puede estar basada en “la dirección de una “vanguardia ideológicamente consciente”, el partido de masas como su “instrumento” y, como objetivo básico, la “lucha por el poder del estado””³⁴³. Implica, además, el retorno de la pregunta por el quién y el cómo del sujeto emancipatorio. Porque, de la misma manera que se amplía constantemente la base de la explotación y la dominación, se amplía también el quién potencial de dicho sujeto.

Llegados a este punto, un nuevo retorno a Schiller parece dar la clave para la solución de este círculo represión-concienciación-revolución. En la Carta VII, Schiller argumenta del siguiente modo:

La época actual, bien lejos de presentarnos esa forma de humanidad que hemos establecido como condición necesaria para el perfeccionamiento moral del Estado, nos muestra justamente lo contrario. Así pues, de ser correctos los principios que he expuesto, y de confirmar la experiencia mi pintura de la época presente, habrá que considerar entonces prematuro todo intento semejante de reforma del Estado, y quimérica toda esperanza que se funde en esa reforma, hasta que no se suprima la escisión en el interior del hombre, y hasta que la naturaleza humana no se desarrolle lo suficiente como para ser ella misma la artífice y garantizar la realidad de la creación política de la razón³⁴⁴.

Aunque quizá podría parecer que Schiller está utilizando ese “argumento del retraso histórico” del que hablaba Marcuse y aunque su teoría sobre la educación ha

³⁴⁰ Ídem.

³⁴¹ Ibid., p. 17.

³⁴² Marcuse, Herbert: *Contrarrevolución y revuelta*, ed. cit., p. 18.

³⁴³ Ídem.

³⁴⁴ Schiller, Friedrich: Carta VII, p. 161.

sido asociada tanto con la de Platón como la de Rousseau, esta no podría estar más alejada de esa “dictadura educacional”. Primero, en las Cartas al Duque de Augustenburg: “hay que comenzar por crear ciudadanos para la constitución antes de que pueda darse una constitución a los ciudadanos”³⁴⁵ y, en la misma Carta VII respecto a la posibilidad de restituir la humanidad en todos y cada uno, “¿podíamos acaso esperar esta acción por parte del Estado? No, de ninguna manera, porque el Estado que conocemos ha sido la causa del mal, y el Estado ideal, tal como lo concibe la razón, antes que dar origen a una humanidad mejor, tendría que fundarse en ella”³⁴⁶. Y la manera de dar lugar a una humanidad mejor es, al contrario que en esas dictaduras educacionales, “desde abajo y desde dentro”: la liberación y emancipación de la humanidad empieza por la educación de la sensibilidad y la generación de un nuevo sujeto. Y así lo suscribe Marcuse una vez superado el momento de *One-dimensional Man*. Lo que propone Marcuse como educación, siguiendo a Schiller, es una educación estética, no para el arte, sino estética en el sentido de Rancière de una distribución de lo sensible, y que haría de la transformación radical una necesidad de la “subjetividad de los individuos mismos, de su inteligencia y sus pasiones, de sus impulsos y de sus metas propias”³⁴⁷. El énfasis marcuseano en la necesidad de un cambio radical en la conciencia está siempre planteado en términos educacionales³⁴⁸:

Bajo una administración e introyección capitalista total, la determinación social de la conciencia resulta prácticamente completa e inmediata: implantación directa de la segunda dentro de la primera. Y en estas circunstancias, el cambio radical de la conciencia es el principio, el primer paso, en el cambio de la existencia social; la aparición del *nuevo Sujeto*. Históricamente, es otra vez el período de ilustración que precede al cambio material –un período de educación, pero educación que se convierte en praxis: *demonstración, confrontación, rebelión*³⁴⁹.

Aunque Marcuse esté hablando de un “período de ilustración”, al mismo tiempo, negaría desde el principio el peligro de un adoctrinamiento ideológico de las masas “ignorantes” y “crédulas” por parte de una élite “ilustrada”: un abuso educacional que

³⁴⁵ Schiller, Friedrich: “Augustenburg Briefe” NA XXVI: pp. 257-268. Carta del 13 de julio de 1793, Jena, “Cartas al Príncipe de Augustenburg” en *Escritos de Filosofía de la historia*, ed. cit., p. 104.

³⁴⁶ Schiller, Friedrich: Carta VII, p. 161.

³⁴⁷ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 63.

³⁴⁸ Reitz, Charles: *Art, Alienation and the Humanities*, ed. cit., p. 176.

³⁴⁹ Marcuse, Herbert: *Un ensayo sobre la liberación*, ed. cit., p. 58. Las cursivas son mías.

directamente reconduce al totalitarismo y al fascismo³⁵⁰. Esto puede deducirse del hecho de que defina la educación como “demostración, confrontación y rebelión”. Si bien Marcuse sigue insistiendo en que en el proletariado no se da el factor subjetivo del cambio en tanto que es una clase totalmente integrada y habla de la “joven *intelligentsia* no conformista” como base humana subjetiva de la conciencia política, “la necesidad vital del cambio constituye la vida misma de los excluidos”³⁵¹. Sólo una “ilustración radical” podrá romper el sistema de explotación, sólo una educación política en acción³⁵². El tipo de educación por el que vuelve a abogar en la última de sus conferencias sobre la cuestión, busca “un cambio social radical que hoy presupondría un cambio radical en la estructura mental de los individuos, en sus impulsos, necesidades y valores”; un cambio que, además, no es sólo posible entre los “jóvenes, intelectuales, etc.”, sino “en la totalidad de la población dependiente”³⁵³. Ahora bien, ¿supone este tipo de educación entonces que el cambio sólo puede darse en la interioridad individual? Marcuse es bien consciente de que el giro psicologista puede ser convertido en “un poderoso medio de de-politización”, de que “la preocupación con nuestra subjetivación, que permanece como un asunto privado, como emancipación privada, por lo que también permanece como una auto-derrota. La “identidad” encontrada sería entonces *espuria*. La emancipación se convertiría en un enorme viaje del Ego, en el que el Ego está ya perdido desde el punto de partida”³⁵⁴. No obstante, ese giro hacia la interioridad es ambivalente, porque si bien la subversión individual está determinada por las condiciones objetivas externas, “es asunto del individuo encontrar en esas condiciones dadas los medios externos e internos para cambiarlas”³⁵⁵. Cómo se traduciría ese cambio en la estructura interna en un cambio en la estructura socio-política es algo que Marcuse parece no atreverse a precisar. Sin embargo, al mismo tiempo sugiere que mediante esos cambios en la estructura subjetiva se produciría una suerte de sedimentación que iría haciendo mella en la estructura de las instituciones, partiendo desde las instituciones educativas y apuntando a las instituciones gubernamentales: ¿un simple cambio de una administración por otra? “Con suerte, una que sea más

³⁵⁰ Ibid., “The philosophy of art and politics. A dialogue between Richard Kearny and Herbert Marcuse”, 1977, (pp. 225-236) en Kellner, Douglas (ed.): *Art and Liberation, The Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. 5, ed. cit., pp. 225-226. Esta entrevista fue publicada originalmente en Kerney, Richard: *Dialogues with contemporary continental thinkers. The Phenomenological Heritage*. Manchester, Manchester University Press, 1984, p 234.

³⁵¹ Ibid., p. 61.

³⁵² Ídem.

³⁵³ Ibid., “Lecture on Higher Education, Berkeley 1975”, ed. cit., p. 40.

³⁵⁴ Ibid., p. 41.

³⁵⁵ Ibid., p. 42.

inteligente, más abierta y más dispuesta a subordinar los intereses particulares establecidos al interés global de la humanidad”³⁵⁶. Marcuse, por lo tanto, guarda la esperanza de que el cambio en la estructura subjetiva lleve a un cambio paulatino en la administración, pero, del mismo modo que no se trata de “des-escolarizar”, sino de “re-escolarizar”³⁵⁷, de cambiar la estructura educativa como institución, se trata de repensar y re-estructurar la misma idea de “administración” para que sea verdaderamente *democrática*. “¡Fijaos en 1968! Primero, 1968 ha cambiado cosas. Nuestra sociedad *no* es la misma”³⁵⁸. La única manera de que esa sedimentación pueda tener un efecto más allá de la subjetividad será una educación como trabajo y esfuerzo constante que, además, acepta el hecho de su contingencia. De una educación en la que el arte jugará un papel fundamental.

¿La impotencia del arte?

Se ha escrito muchísima literatura al respecto de la vuelta de Marcuse hacia el arte en tanto que una huída hacia la interioridad del individuo como único posible refugio para la libertad y la capacidad crítica. Por ejemplo, Ben Agger sostiene que “Marcuse acaba en el arte porque sentía que ya no podía hablar de la racionalidad de la gratificación, o darle una forma política comprensible en el contexto del capitalismo americano de la década de los setenta”³⁵⁹. Un giro meramente ideológico, esa parece ser la acusación, como si hubiera un dualismo excesivo en el pensamiento marcuseano entre una teoría crítica hegeliano-marxista y una ontología estética basada en Schiller, Freud y un subjetivismo estético³⁶⁰. Como si hubiera desechado por completo la primera por la segunda y ambas fueran completamente incompatibles. Así, teniendo en cuenta que Marcuse era “un pensador marxista de renombre internacional y el mentor que había inspirado las revoluciones estudiantiles tanto en Estados Unidos como en Europa”, Richard Kearny comienza su diálogo con Marcuse expresando la sorpresa por su posterior “giro estético”. Ante esta sorpresa, Marcuse contesta:

³⁵⁶ Ibid., “Lecture on Education, Brooklyn College, 1968”, ed. cit., p. 38.

³⁵⁷ “Lecture on Higher Education, Berkeley 1975”, ed. cit., p. 43.

³⁵⁸ Ibid., p. 42.

³⁵⁹ Agger, Ben: “Marcuse’s Aesthetic Politics: Ideology Critique and Socialist Ontology” (pp. 329-341) en *Dialectical Anthropology*, vol. 12 nº 3, 1987, p. 329.

³⁶⁰ Cfr. Reitz, Charles: *Art, Alienation and the Humanities*, ed. cit.

Parece haberse vuelto bastante evidente que hace tiempo que los países industrialmente avanzados alcanzaron el estadio de riqueza y productividad que Marx había proyectado para la construcción de la sociedad socialista. Consecuentemente, un incremento cuantitativo en la productividad material es visto ahora como insuficiente en sí mismo, y un cambio cualitativo en la sociedad como un todo es visto como necesario. Un cambio cualitativo tal presupone, desde luego, nuevas condiciones de trabajo, de distribución y de formas de vida no alienadas, pero esto *por sí solo* no es suficiente. El cambio cualitativo necesario para construir una verdadera sociedad socialista, algo que aún no hemos visto, depende de otros valores, no tanto económicos (cuantitativos), como estéticos (cualitativos) en su carácter. Del mismo modo, este cambio requiere más que una mera satisfacción de las necesidades; requiere, además, un cambio en la naturaleza de esas mismas necesidades. Esta es la razón de que la revolución marxiana de nuestro tiempo también debe atender al arte, si es que quiere medrar³⁶¹.

Aunque para Marcuse la diferencia entre la estética y la teoría política es imborrable, hay una dimensión estética de la política que se refiere a ese marco necesario para una revolución que se construye en términos estéticos:

Una revolución en el siglo XX requiere un tipo diferente de ser humano, y una tal revolución debería pretender, si es exitosa, implementar un conjunto enteramente nuevo de relaciones personales y sexuales, una nueva moralidad, una nueva sensibilidad y una total reconstrucción del medio ambiente. Estos son, en gran medida, valores estéticos (estéticos entendidos en el sentido amplio de nuestra cultura sensorial e imaginativa, que delineé en *Eros and Civilization*, siguiendo a Kant y Schiller), y esta es la razón por la que creo que cualquiera que vea la posibilidad de lucha y cambio en nuestro tiempo reconoce el decisivo papel que debe jugar el arte³⁶².

La idea de la dimensión estética es el reto que Marcuse le plantea a la estética marxista ortodoxa³⁶³. Dimensión estética que es donde yace todo el potencial político del arte, en la misma autonomía del arte, cuya relación con la praxis será, por tanto, “inexorablemente indirecta, mediada y frustrante”³⁶⁴. Partiendo de la concepción de

³⁶¹ Marcuse, Herbert en “The philosophy of art and politics. A dialogue between Richard Kearny and Herbert Marcuse”, ed. cit., pp. 225-226.

³⁶² *Ibíd.*, p. 226.

³⁶³ Agger, Ben: “Marcuse’s Aesthetic Politics: Ideology Critique and Socialist Ontology”, ed. cit., p. 329.

³⁶⁴ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 59.

Schiller, Marcuse, como Rancière, es crítico con ese dualismo marxista entre estructura y superestructura, con la idea del arte como mera ideología³⁶⁵. Una idea que “minimiza el hecho de que una transformación radical debe enraizarse en la subjetividad de los individuos mismos [...] El marxismo sucumbe así a la reificación que había denunciado y combatido”³⁶⁶. La dimensión estética como autónoma no es una concepción ideológica del arte. Es un separarse de aquélla concepción marxista que parece creer que el arte auténtico sólo puede ser el realismo socialista: esa lógica pedagógica condescendiente por la cual el arte tendría que constituirse en una fuerza movilizadora que se reflejaría en el proletariado, con la contrapartida de que, desde la burguesía, sólo puede crearse una forma decadente de la cultura. “Puede haber más potencial subversivo en un poema de Baudelaire o Rimbaud que en las obras pedagógicas de Brecht”³⁶⁷, algo que, por cierto, proyecta la idea rancièreana posterior de que es más subversivo un obrero que encuentra agrado en la composición de poemas y rimas que un obrero que aprende a cantar “La Internacional”. Aunque el mismo Benjamin parecía ser consciente del carácter contradictorio de esa lógica condescendiente que seguía la idea de un arte pedagógico, esto es, del peligro del patronazgo ideológico³⁶⁸, al mismo tiempo insiste en el uso de la cultura popular como políticamente comprometida en la ayuda e incitación de la revolución socialista. Marcuse, por el contrario, se distancia explícitamente de este tipo de acercamiento al carácter educativo del arte: “cualquier intento de usar el arte para efectuar una conversión “masiva” de la sensibilidad y la conciencia es inevitablemente un abuso de sus funciones verdaderas”³⁶⁹. Ahora bien, de nuevo surge aquí entonces el problema de la autenticidad en sentido heideggeriano: ¿quién *sabe* cuáles son las verdaderas necesidades? ¿Cuál es el verdadero arte?

Para Marcuse, “toda obra auténtica debería ser revolucionaria” en el sentido de que subvierte la percepción y comprensión ordinarias, denuncia el orden establecido y manifiesta “imágenes” de la liberación³⁷⁰, siendo “la verdad del arte” su carácter de apariencia³⁷¹. Y es este carácter revolucionario lo que para Marcuse supone el carácter educativo del arte: la educación estética como *negación, anticipación, crítica* y

³⁶⁵ Ibid., *La dimensión estética*, ed. cit., p. 55.

³⁶⁶ Ibid., p. 63.

³⁶⁷ Ibid., p. 110.

³⁶⁸ Benjamin, Walter: “El autor como productor”, ed. cit., p. 124

³⁶⁹ Marcuse, Herbert en Kearney, Richard: “The philosophy of Art and Politics”, ed. cit., p. 228.

³⁷⁰ Ibid., *La dimensión estética*, ed. cit., p. 58.

³⁷¹ Ibid., p. 59.

*sugestión*³⁷². En Marcuse, el objetivo necesario y transformador de la obra de arte, y no sólo de lo que podría entenderse como “obra de arte revolucionaria”, es la reestructuración de la subjetividad. ¿Supone esto ese viraje a la interioridad, ese quietismo? Con la afirmación de esa interioridad de la subjetividad, el individuo escapa de la red de relaciones y valores de intercambio y entra en otra dimensión de la existencia, más allá del principio de realidad. Es cierto que a primera vista, esto parece un escapismo ideológico. Sin embargo, Marcuse afirma que no está hablando de una “retirada a un mundo ficcional en el que se habrían modificado las condiciones existentes superadas sólo en la imaginación”³⁷³, la “ocultación de las condiciones reales de vida” de la cultura afirmativa³⁷⁴. El arte como tal expresa una verdad, una experiencia y una necesidad que, aunque no penetre en el dominio de la praxis radical, aparece como un elemento esencial de la revolución. Por ello, cabe preguntarse si, más bien, esta idea de Marcuse no es, en consonancia con Rancière, un ataque frente a ese tipo de discurso marxista que entiende el arte como una lección de historia, de política, etc., o que entiende que todo arte trata de relaciones sociales. No se trata aquí de trazar un paralelismo entre dos autores tan complejos como Marcuse y Rancière que, finalmente, acabe borrando todas las diferencias entre ambos. Sin embargo, esta es una cuestión en la que ambos son muy similares, una similitud que, de hecho, comparten a su vez con Schiller y que parte de esa valoración de la individualidad. La capacidad de alienarse de la distribución ordinaria de lo sensible mediante la contemplación estética, de resistir y reconfigurar esa realidad mediante la imaginación, es lo que Marcuse denomina la “dimensión estética”, *una nueva relación con el mundo* que es lo que proporciona la fuerza, lo que posibilita la *pasión sensible* para la lucha y acción transformadoras. La diferencia fundamental sería que, en Marcuse –como en Schiller, el significado verdaderamente político de esa apropiación estética parece quedar diferido: la contemplación estética aparece como un refugio para los valores y la felicidad olvidados, pero que, al mismo tiempo, funciona como incentivo para comprometerse en la transformación política, cuya resolución queda hasta cierto punto indefinida. Este sería el “pesimismo” fundamental de *Die Permanenz der Kunst* y que también podría encontrarse en las *Briefe* schillerianas. Si Rancière fuera a desmarcarse de los paralelismos con Schiller y Marcuse, probablemente sería a partir de la negación de una

³⁷² Ibid., en “The philosophy of art and politics. A dialogue between Richard Kearny and Herbert Marcuse”, ed. cit., p. 228. Cfr. Asimismo, *La dimensión estética*, ed. cit., p. 58.

³⁷³ Ibid., *La dimensión estética*, ed. cit., p. 60.

³⁷⁴ Ibid., *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., pp. 50-51.

conclusión semejante. Rancière habría dado una vuelta más a esa dimensión estética que, para él, ya es parte del proceso activo transformador de la identidad y de esa distribución de lo sensible. La revolución, la emancipación en Rancière no quedan eternamente diferidas más allá de la dimensión estética porque esta es parte del proceso que la emancipación es para Rancière: no hay ningún componente utópico, teleológico en la idea de emancipación rancièrea, como si lo habría en Marcuse, en tanto que la dimensión estética sería un prolegómeno para la emancipación, no forma verdadera parte de la revolución.

Sin embargo, esta vuelve a ser una lectura demasiado plana de la propuesta de Schiller y Marcuse: la reestructuración de la sensibilidad *ya* es revolución, aunque “el ideal penetra en la lucha sólo como objetivo final, *telos*: trasciende la praxis concreta”³⁷⁵. Un ideal que, sin embargo, cambia a medida que cambia la lucha política. Es esta, por tanto, una revolución presente en el sentido de que tiene que ser constante y que tanto uno como otro reconocen, pero que es Rancière el que le da forma final. La dimensión estética tiene un valor intrínsecamente político y revolucionario: la reestructuración de la sensibilidad, pero la revolución de las formas de la vida colectiva implica un trabajo y un esfuerzo constantes que va más allá de esa reestructuración. Del mismo modo que Schiller y Marcuse, Rancière no confunde estética y política, ni las diferentes formas de disenso que ambas implican:

El disenso literario funciona mediante transformaciones en la escala y naturaleza de las individualidades, en la deconstrucción de las relaciones entre las cosas y los significados. En ello se diferencia del funcionamiento de la subjetivación política que configura nuevas colectividades por medio de palabras. El disenso político opera bajo la forma de procedimientos de subjetivación que identifican la declaración de los anónimos de que ellos son un colectivo, un nosotros, con la consecuente reconfiguración en el campo de los objetos y actores políticos. La literatura va en la dirección opuesta a esta organización del campo perceptivo en torno a un sujeto de enunciación. Disuelve los sujetos de enunciación en la fábrica de los preceptos y afectos de la vida anónima³⁷⁶.

Por lo tanto, si la estética y la política son permeables es en la medida en que ambas parten de la premisa de la igualdad, pero la forma en la que tratan a esta difiere

³⁷⁵ *Ibíd.*, *La dimensión estética*, ed. cit., p. 125.

³⁷⁶ Rancière, Jacques: *The Politics of Literature*. Malden, Polity, 2011, p. 43.

significativamente. La estética rompe con aquella distribución de lo sensible basada en la dominación, como argumenta Rancière a partir del pensamiento schilleriano. En esa ruptura permite pensar una distribución más allá de esa dominación, generando de ese modo el marco para un nuevo *nosotros*, pero no conformando el nosotros como tal, ya que de ese modo, la política de la estética traicionaría su propia lógica immanente. Pero del mismo modo había argumentado ya Marcuse:

La liberación estética de las facultades racional y sensible (por ahora reprimidas) tendrá que empezar en los individuos e incluso en pequeños grupos, haciendo como si fuera un *experimento de un modo de vida no alienado*. Cómo a partir de ahí se vuelve gradualmente efectiva en términos sociales más amplios y produce una construcción diferente de las relaciones sociales en general, no podemos decirlo. Una programación tan prematura sólo podría llevar a otro ejemplo de tiranía ideológica³⁷⁷.

De hecho, la idea de que la emancipación de la inteligencia individual ha de ser previa a la emancipación de la vida colectiva³⁷⁸ es también una de las bases sobre las que se articula *Le maître ignorant* de Rancière. Por no hablar de la necesidad de “repensar la estética como la invención de nuevas formas de vida”³⁷⁹. Del mismo modo que Schiller, y como también Rancière después, el arte en Marcuse nunca es político debido a su contenido³⁸⁰ o porque sea el “espejo” en el que se reflejan las aspiraciones y afectos de una clase determinada³⁸¹. Para Rancière, el arte no forma una nueva comunidad, sino que funciona definiendo comunidades de sentido que son políticas porque no ondean “banderas democráticas” o “digan en voz alta consignas igualitarias”³⁸². Destruyendo y desequilibrando el orden jerárquico entre los signos, las cosas y los cuerpos, la política de la estética anuncia un nuevo equilibrio más allá de la dominación que no puede basarse en la identificación de una comunidad. Así entiende también Marcuse el carácter político de, por ejemplo, la literatura negra:

³⁷⁷ Marcuse, Herbert en Kearney, Richard: “The philosophy of Art and Politics”, ed. cit., p. 227.

³⁷⁸ Rancière, Jacques: *El Maestro ignorante*, ed. cit., pp. 43-44.

³⁷⁹ *Ibid.*, *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, ed. cit., p. 25.

³⁸⁰ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 69.

³⁸¹ *Ibid.*, “The philosophy of Art and Politics”, ed. cit., pp. 229-230.

³⁸² Rancière, Jacques: “The method of equality: an answer to some questions” (pp. 273-288) en Rockhill, Gabriel y Watts, Philip (eds.): *Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Durham, Duke University Press, 2009, p. 284.

El intento de convertir las emociones de la clase obrera en el estándar para el arte auténticamente radical y socialista es un paso regresivo y sólo puede resultar en un ajuste superficial del orden establecido y en una perpetuación de la “atmósfera” prevaleciente de opresión y alienación. Por ejemplo, la auténtica “literatura negra” es revolucionaria pero no es literatura “de clase” como tal, y su contenido *particular* es al mismo tiempo *universal*. Uno encuentra aquí, en la situación particular de una minoría radical, la más “universal” de todas las necesidades: la necesidad del individuo y de su grupo de existir como seres *humanos*³⁸³.

Esto no es sino un ejemplo de emancipación en su sentido original: “la salida de un estado de minoría”³⁸⁴. La literatura negra no es política porque exprese y refleje las necesidades de la población negra. Es política porque rompe aquella distribución por la cual los negros no eran entendidos como seres humanos. Esto es, como decía Rancière,

Lo que la libre apariencia estética y el libre juego desafían es la distribución de lo sensible que ve en el orden de la dominación una diferencia entre dos humanidades³⁸⁵.

Si esto es así, es porque “las cualidades radicales del arte, es decir, su denuncia de la realidad establecida y su invocación a la bella apariencia [*Schöner Schein*] de la liberación se fundamentan precisamente en aquellas dimensiones en las que el arte *trasciende* su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso y la conducta, manteniendo sin embargo, su arrolladora presencia”³⁸⁶. Así es como, para Marcuse, el arte es capaz de crear el espacio que posibilita la subversión de la experiencia propia del arte como un espacio reconocido como una realidad *eliminada* y *deformada* en la sociedad dada³⁸⁷. O, como diría Rancière, el resultado sería la disociación de cierto cuerpo de experiencia³⁸⁸; una experiencia que culmina en situaciones extremas, situaciones de excepción, que desgarran la realidad dada en pos de realidades alternativas negadas e ignoradas. Para Marcuse, como para Rancière, la lógica interna de la obra de arte “finaliza con la aparición de una razón y una sensibilidad alternativas a las impuestas por las instituciones sociales dominantes”³⁸⁹. Y

³⁸³ Marcuse, Herbert en Kearney, Richard: “The philosophy of Art and Politics”, ed. cit., p. 231.

³⁸⁴ Rancière, Jacques: “The misadventures of critical thinking”, ed. cit., p. 30.

³⁸⁵ *Ibid.*, “Aesthetics as Politics”, *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 32.

³⁸⁶ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 66.

³⁸⁷ *Idem.*

³⁸⁸ Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 64.

³⁸⁹ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 67.

este no es sino el significado original que Rancière le otorga a la emancipación: “la salida de un estado de minoría. La emancipación social significó originalmente la disrupción de la así llamada “armoniosa fábrica de la comunidad” [...]. Esa armoniosa fábrica que tenía cada cosa en su sitio, realizando su función, con el equipamiento sensible e intelectual equipado para ese lugar y esa función”³⁹⁰. Finalmente, la culminación de esta experiencia es precisamente lo que constituiría la “verdad del arte” para Marcuse:

Su poder para romper con la hegemonía absoluta de la realidad establecida –de los que la establecieron– para definir lo que es real³⁹¹.

Se trata, como dirá Bürger, de una comprensión alternativa de la “apariencia como momento de la realidad”³⁹². Es de este modo que el arte y la revolución están interrelacionados pero, al mismo tiempo, son irreducibles el uno al otro³⁹³: mediante su negación y subversión de la realidad establecida el arte no puede cambiar el mundo real. Pero esto no significa que Marcuse se contente con afirmar una negatividad utópica del arte y su ineffectividad práctica³⁹⁴. Aunque el arte se extralimitaría en sus funciones si pretendiese realizar la libertad directamente en lo real, en la manifestación artística “se muestra una nueva realidad” que trasciende lo dado “no hacia el dominio de la simple ficción y fantasía, sino hacia un universo de posibilidades concretas”³⁹⁵. Es decir, el papel del arte en la lucha por la liberación descansa en su capacidad para quebrar el monopolio de la realidad establecida para definir lo que es “real”. De este modo, el arte no puede cambiar el mundo, pero sí contribuir a transformar la consciencia y los impulsos de los seres humanos capaces de cambiarlo³⁹⁶. Esa revolución de lo sensible que es un paso decisivo para el desarrollo de la “necesidad de libertad”. Si bien Marcuse parece seguir haciendo hincapié en la cuestión de una concienciación, lo cierto es que, frente a Rancière, parece ser más una cuestión terminológica. Porque lo importante es *cómo* el arte despierta una pasión, pasión que ya es en sí misma política, para transformar el mundo, ya que el arte entrevé un ideal concreto, “la humanidad”, que es

³⁹⁰ Rancière, Jacques: “The misadventures of critical thinking”, ed. cit., p. 30.

³⁹¹ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 69.

³⁹² Bürger, Peter: *Crítica de la estética idealista*, ed. cit., p. 89.

³⁹³ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 59.

³⁹⁴ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 155.

³⁹⁵ Marcuse, Herbert: *Contrarrevolución y Revolución*, ed. cit., p. 100.

³⁹⁶ *Ibíd.*, *La dimensión estética*, ed. cit., p. 96.

la base subjetiva para una sociedad sin clases³⁹⁷. Aquí, Marcuse vuelve a usar el ejemplo de los movimientos sociales de los 60 como una transformación radical de la subjetividad y la naturaleza de la sensibilidad, la imaginación y la razón. Se trata de una “infiltración de la superestructura en la base” que, actualmente, es vista como un movimiento encorsetado, tachado de elitismo intelectual por una molesta burocracia de izquierdas, que preferiría una vuelta garantizada a la figura paterna de un proletariado³⁹⁸. El problema de esta propuesta básica de que el arte debe constituir un factor para cambiar el mundo es que puede convertirse en su opuesto si se pretende rectificar la tensión entre el arte y la praxis radical, ya que el arte perdería su dimensión transformadora³⁹⁹. Aquí, Marcuse no está más que siguiendo la idea de Schiller de que no hay nada más contradictorio que un arte instructivo o edificante, “porque nada se opone más al concepto de belleza que otorgarle al ánimo una determinada tendencia”⁴⁰⁰. Ahora bien, ¿cómo representar el potencial radical en una obra para que esta pueda convertirse en un factor decisivo para la transformación de la conciencia si ese potencial radica en la no-identidad entre el arte y la praxis política?⁴⁰¹ Si la autonomía del arte es entendida como una “arbitraria invención privada de algo novedoso”, como una técnica o forma sin contenido o materia, entonces es una autonomía “abstracta e ilusoria”, una “autonomía vana que sustrae al arte su propia concreción y que se rinde ante lo que es, incluso mediante su negación”⁴⁰². De este modo, para que el arte pueda intervenir en la transformación radical de la conciencia, debe darse una limitación del concepto de autonomía estética⁴⁰³. El arte no es un dominio particular privilegiado en sí y por sí, es decir, existe un arte integrado y mercantilizado: “el arte participa inevitablemente de lo que es y sólo como fragmento de lo que es se pronuncia contra lo que es”⁴⁰⁴. Pero como el arte es una forma de experiencia específica, esa contradicción se resuelve mediante la transmutación de contenidos y experiencias familiares, lo que conduce al *extrañamiento* artístico capaz de producir una nueva conciencia y una nueva percepción⁴⁰⁵. Esto es, Marcuse está sugiriendo que el carácter político del arte, así como su misma autonomía, se funda en la frontera entre ese arte y la vida y, así, está anticipando lo que para

³⁹⁷ Ibíd., p. 78.

³⁹⁸ Ibíd., pp. 96-97.

³⁹⁹ Ibíd., p. 99.

⁴⁰⁰ Schiller, Friedrich: Carta XXII, p. 303

⁴⁰¹ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 103.

⁴⁰² Ibíd., p. 105.

⁴⁰³ Ibíd., pp. 105-111.

⁴⁰⁴ Ibíd., p. 105.

⁴⁰⁵ Ídem.

Rancière será el potencial político del arte que “debe tomar prestado a las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provocan la inteligibilidad política. Y debe tomar prestado al aislamiento de la obra el sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas del rechazo”⁴⁰⁶.

Esta cuestión de la frontera entre el arte y la vida es, sin embargo, problemática. Problemática tanto para Schiller, como para Marcuse y Rancière. En un escrito de 1967, *Society as a work of art*, Marcuse había examinado las posibilidades de una efectividad política del arte desde la perspectiva de las diferentes vanguardias artísticas. Frente al arte representacional que había dominado en Europa hasta la Primera Guerra Mundial un arte “que representaba el mundo como un mundo de cosas para ser dominadas y poseídas por el hombre y que, por lo tanto, lo falsificaba”, aparecía en la primera vanguardia un arte que no debía ya carecer de poder respecto a la vida, sino que, al contrario, debía ayudar a darle forma y –no obstante, permanecer arte, es decir, semblanza–⁴⁰⁷. Frente a esta subordinación de la política al arte como “crítica de la cognición”, con el surrealismo se habría invertido la relación: ahora sería la política la que debía subordinarse al arte, a la imaginación creativa que genera un “un medio ambiente en el que los humanos y la naturaleza son liberados de la reificación y la dominación”⁴⁰⁸. Sin embargo, tanto en la tesis de la primera vanguardia como en la de los surrealistas aparece un problema: “se supone que el arte debe cumplir la tarea de disolver y transformar la realidad en tanto que *es arte*, como escritura, imagen, sonido. Como tal, el arte permanece como una segunda realidad, una cultura *no-material*. ¿Cómo puede convertirse en una fuerza material, en una fuerza de cambio real, sin negarse a sí mismo como arte?”⁴⁰⁹. Esto es, aunque a Marcuse le preocupa la total identificación del arte con las otras esferas de la vida, tiene que haber una manera de efectividad artística que no “subordine al arte al proceso social; no una manera que sujete al arte a intereses procedentes de la dominación social; no de una manera que fuerce al arte a referirse a una heteronomía –ni siquiera del tipo socialmente necesario–”. Este problema es una de las explicaciones de la permanencia de la belleza como la

⁴⁰⁶ Rancière, Jacques: “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 39.

⁴⁰⁷ Marcuse, Herbert: “Gesellschaft als Kunstwerk”, Conferencia presentada por primera vez en alemán en el tercer Salzburg Humanismusgespräch en Agosto de 1967 y que fue publicada por primera vez en la revista austriaca *Neues Forum* XIV/167-8 (pp. 863-866). La versión que se utiliza aquí es la primera traducción al inglés, realizada por John Abromeit: *Society as a work of art* (pp. 123-129) en *Art and Liberation*, ed. cit., p. 124.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, p. 125.

⁴⁰⁹ *Ídem.*

cualidad esencial del arte incluso cuando parece que el arte ya no poder ser bello nunca más: su carácter híbrido, entre el arte y la vida, que no somete ni a uno ni a otro: “es en este sentido que lo bello existe en inseparable unidad con el *orden*, pero orden únicamente en su sentido no represivo”⁴¹⁰. Esta sublimación necesaria de la realidad dada en la forma estética, es también lo que apoya el elemento afirmativo⁴¹¹, reconciliador del arte que “purifica, elimina lo que es y permanece sin reconciliación, injusto y sin sentido en la vida” y, de este modo, “la rebelión en la actualidad se ha dirigido desde el principio contra esta transfiguración falsa, ilusoria (*scheinhaft*) del sin sentido en algo con sentido en el arte”⁴¹². El problema es que, realmente, es una rebelión contra la existencia del arte como tal, como si el arte fuera “un fondo decorativo en un mundo de terror”. Frente a la concepción de las vanguardias, es precisamente en virtud de la forma por lo que el arte trasciende la realidad dada, trabaja en la realidad establecida contra la realidad establecida, siendo este elemento trascendente es inherente al arte, a la dimensión estética:

La trascendencia de la realidad inmediata hace añicos la reificada objetividad de las relaciones sociales establecidas y abre una nueva dimensión de experiencia: el renacimiento de la subjetividad rebelde. [...] Sobre la base de la sublimación estética, se da una desublimación en la percepción de los individuos en tanto que desautorización de las normas, valores y necesidades dominantes⁴¹³.

Es de esta manera que, a pesar de sus rasgos afirmativos e ideológicos, el arte permanece como fuerza disidente⁴¹⁴. El arte altera la experiencia reconstruyendo los objetos de la experiencia, comunicando entonces una verdad, una objetividad que no es accesible al lenguaje ordinario y la experiencia ordinaria. Esta exigencia estalla en la situación del arte contemporáneo. El carácter radical, la “violencia” de esta reconstrucción en el arte contemporáneo parece indicar que este no se rebela contra un estilo u otro, sino contra el “estilo” en sí mismo, contra la forma artística del arte. El abandono de la forma estética evitaría la sublimación estética como afirmación, pero ese rechazo “convierte a esas obras de arte en pedazos y fracciones de la misma sociedad

⁴¹⁰ *Ibíd.*, p. 126.

⁴¹¹ *Ibíd.*, *La dimensión estética*, ed. cit., p. 67.

⁴¹² *Ibíd.*, “Society as a work of art”, ed. cit, p. 126.

⁴¹³ *Ibíd.*, *La dimensión estética*, p. 67.

⁴¹⁴ *Ibíd.*, p. 68.

cuyo anti-arte pretende ser. [...] El anti-arte es la auto-derrota desde el principio”⁴¹⁵. Es por ello también que Marcuse suscribe la idea del “fin de la vanguardia”⁴¹⁶, en tanto que lo que esta hace, ya no tiene nada que ver con el arte⁴¹⁷.

La creciente incompatibilidad de la belleza del arte con la sociedad actual encuentra expresión en la negación de la posibilidad de escribir poesía después de Auschwitz de Adorno. Sin embargo, Marcuse contesta “si el arte no es capaz también de resistir esta situación, entonces no es arte y no puede tener ninguna otra función. [...] No es el terror de lo real lo que parece hacer imposible al arte, sino el carácter específico de lo que he denominado sociedad unidimensional, y el nivel de su productividad. Indica el fin del arte tradicional y de la posibilidad de su gratificante superación (*Aufhebung*)”⁴¹⁸. No obstante, en virtud de su mismo desarrollo, el orden dominante trabaja en su propia contra, “porque el contenido y las formas de la libertad que son posibles hoy, dentro del poder de la imaginación creativa, no son reconciliables con las base material y moral del orden dominante”⁴¹⁹. Aquí, Marcuse dice que es posible entrever hoy una posibilidad de unión de las dos dimensiones, la política y la estética:

Esta tendencia parece inherente a la misma sociedad, especialmente en el creciente predominio de la tecnología en el proceso material de producción, en la reducción de la fuerza física del trabajo humano en dicho proceso y en la reducción de la necesidad del trabajo alienado en la lucha por la existencia. Esta tendencia conduce intrínsecamente hacia la sistemática experimentación con las posibilidades técnicas del trabajo y el ocio, sin límite, sin alienación y sin explotación⁴²⁰.

Ahora bien, a pesar de ello, Marcuse no está siquiera aquí abogando por la conversión del arte en vida, sino por “la mutua penetración del trabajo socialmente necesario y el trabajo creativo”. Porque el arte no puede convertirse en política sin destruirse, sin renunciar a sí mismo y violar su propia esencia: el arte sólo puede

⁴¹⁵ *Ibíd.*, pp. 114-115.

⁴¹⁶ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., pp. 153-154.

⁴¹⁷ Marcuse, Herbert: *Gesprache mit Herbert Marcuse*. Frankfurt, Suhrkamp, 1978. Trad. G. Muñoz, *Conversación con Herbert Marcuse*. Barcelona, Gedisa, 1980, p. 63.

⁴¹⁸ *Ibíd.*, “Society as a work of art”, ed. cit, p. 127.

⁴¹⁹ *Ibíd.*, p. 128.

⁴²⁰ *Ídem.*

preservar la imagen de la libertad y la libertad “sólo y en tanto que permanezca como tal”⁴²¹.

A partir de “Society as work of art”, Marcuse matiza aún más la posibilidad de convergencia entre arte y realidad: el desesperado intento artístico por hacer del arte expresión directa de la vida no puede superar la escisión entre el arte y la vida porque esta es una inmediatez falsa en el sentido de que es el resultado de una misma abstracción de la textura de la vida⁴²². Por un lado, mantiene la idea de lo estético como fundamental para transformación de mundo natural y técnico de acuerdo con la sensibilidad emancipada del hombre y en ese sentido “el arte es una forma de realidad”⁴²³. Por otro, incluso en una sociedad verdaderamente libre, el arte mantendría su trascendencia porque su meta es *permanente*, una especie de permanencia transhistórica del arte frente a la idea hegeliana de su muerte⁴²⁴: “el arte apela a la conciencia de los seres humanos como especie a través de sus verdades universales y transhistóricas, desarrollando el conjunto de sus facultades vitales”⁴²⁵. El arte no puede desaparecer como tal, porque eso implicaría “el mundo de la *barbarie perfecta*”⁴²⁶: el mundo de la total identificación entre el hecho y el derecho, entre el hecho y el valor. Aquél mundo que ya había descrito Schiller: “se piensa que la única posibilidad de protegerse frente al sentimentalismo es renunciar por completo a él, y la burla, que con frecuencia refrena saludablemente al exaltado, difama con la misma desconsideración al más noble de los sentimientos”⁴²⁷,

En Marcuse hay una manera de entender las relaciones del arte con el mundo mercantilizado más allá de la mera oposición o la absorción del primero por parte del segundo: el *extrañamiento*, que es, de hecho, la verdadera sustancia del arte, esto es, su fuerza antagónica y su verdad⁴²⁸. En lugar de una mera relación de oposición dual, se piensa en un espacio intermedio entre las polaridades, que denota tanto ese extrañamiento como una familiaridad. Pero esto aparece también en Rancière, para quien la influencia de la teoría crítica todavía no ha sido suficientemente estudiada. En

⁴²¹ Ibíd., p. 129.

⁴²² Ibíd., *La dimensión estética*, ed. cit., p. 116. Cfr. Asimismo, Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 152-153.

⁴²³ Marcuse, Herbert: *Contrarrevolución y Revuelta*, ed. cit., p. 120. Cfr. Asimismo, “Art as form of reality” (pp. 123-134) en Fry, Edward: *On the future of art*. Nueva York, Viking Press, 1970.

⁴²⁴ Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica*, ed. cit., p. 153.

⁴²⁵ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 92.

⁴²⁶ Ibíd., p. 133. La cursiva es mía.

⁴²⁷ Schiller, Friedrich: Carta V, p. 141.

⁴²⁸ López Sáenz, M^a Carmen: *El arte como racionalidad liberadora. Consideraciones desde Marcuse, Merleau-Ponty y Gadamer*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la UNED, 2000, p. 20.

“Problemas y transformaciones del arte crítico”, Rancière denuncia el círculo vicioso del arte crítico en su intento de disolver las apariencias, por el que “el arte se arriesga a ser inscrito en la perpetuidad de un mundo en el que la transformación de las cosas en signos se redobla por el mismo exceso de signos interpretativos”⁴²⁹. Esta argumentación no está tan lejos de la caracterización marcuseana de la belleza como el otro radical de la opresión, de modo que su aparición deja como desconocidas las condiciones normales de la opresión⁴³⁰. Rancière habría concluido que “el círculo vicioso del arte crítico es generalmente visto como la prueba definitiva de que el arte y la política no pueden ir juntos”⁴³¹ en tanto que la acción del arte, al mismo tiempo, descansa y es negada por el distanciamiento de aquello que critica. De la misma manera, Marcuse había afirmado lo siguiente:

El arte está comprometido con esa visión del mundo que aliena a los individuos de su existencia funcional, [...], a una emancipación de la sensibilidad, de la imaginación y de la razón. [...] La transformación estética se convierte en un vehículo de reconocimiento y acusación [...] Pero requiere un grado de autonomía que separa al arte [...] del poder de lo dado⁴³².

Ahora bien, no se trata de la negación del valor político del arte. Finalmente no se trata sino de la contradictoria escena originaria descrita por Rancière por la que la estética “contiene una tensión entre dos tipos opuestos de política: entre la lógica del arte que se convierte en vida al precio de su auto-anulación y el arte que se compromete con la política bajo la condición expresa de no hacer política en absoluto”⁴³³. Siguiendo con el contradictorio modelo del arte crítico, Rancière continúa:

La política de la mezcolanza de los heterogéneos, desde el dadaísmo hasta las diversas formas de arte contestatario de la década de los años sesenta, conoció una forma predominante: la forma polémica. El juego de intercambios entre arte y no-arte servía para facilitar choques entre elementos heterogéneos, oposiciones dialécticas entre forma

⁴²⁹ Rancière, Jacques: “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., pp. 44-45.

⁴³⁰ Marcuse Herbert: “Society as a Work of Art”, ed. cit., p. 127,

⁴³¹ Rancière, Jacques: “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 38.

⁴³² Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 70

⁴³³ Rancière, Jacques: “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 38-39.

y contenido que denunciaban ellas mismas las relaciones sociales y el lugar que correspondía en ellas al arte⁴³⁴.

Pero este es un argumento de nuevo paralelo al ya esbozado por Marcuse: “el esfuerzo desesperado del artista por hacer del arte una expresión directa de la vida no puede superar la separación del arte de la vida”⁴³⁵. El arte político, el arte que actúa sobre la unión de las políticas estéticas, es posible gracias al movimiento de traslación que, desde hace ya tiempo, ha atravesado en los dos sentidos la frontera entre el mundo propio del arte y el mundo prosaico de la mercancía⁴³⁶. Y no es necesaria ninguna ruptura posmoderna entre la alta cultura y la cultura de masas: es una borradura de la frontera que se origina con la modernidad misma. De hecho con la misma promesa schilleriana: “Así es como la ociosidad de la Juno Ludovisi ha podido transmitirse a cualquier objeto de uso, a cualquier icono publicitario ya obsoleto”⁴³⁷. O, como diría Marcuse, la subversión se expresa de muchas maneras, mediante la reestructuración que sobrelleva la totalidad del lenguaje como tal⁴³⁸. Finalmente, el carácter político del arte se halla en ambos entendido como una cuestión dialéctica, de tensión, entre la vida y el arte.

Así es como el arte denuncia y promete, “invoca una imagen del fin del poder, de la manifestación aparente (*Schein*) de la libertad”⁴³⁹. Sin embargo, sólo la manifestación aparente, porque la consecución de esta promesa no es prerrogativa del arte: el arte sólo es la configuración potencial de un mundo mejor que “continúa siendo verdadera incluso tras la derrota”⁴⁴⁰. Por ello, Marcuse habría cortado con la posibilidad de reducir su teoría al riesgo de caer en la metapolítica denunciada por Rancière, ya que el arte no puede cumplir la promesa, y la realidad no ofrece promesas, sólo oportunidades”⁴⁴¹:

Si el arte es algo que, entre otras cosas, puede apuntar a las “imágenes” de una utopía política, inevitablemente entonces, nunca dejara de ser. El arte y la política nunca

⁴³⁴ Ibid., p. 43.

⁴³⁵ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit., p. 116.

⁴³⁶ Rancière, Jacques: “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 41

⁴³⁷ Ibid., p. 42

⁴³⁸ Marcuse, Herbert: *La dimensión estética*, ed. cit. p. 110.

⁴³⁹ Ibid., p. 111.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 112.

⁴⁴¹ Ibid., p. 113.

pueden fusionarse porque la sociedad ideal por la que el arte se esmera en alcanzar en su negación de todas las sociedades alienadas presupone una reconciliación final de los opuestos, que nunca podrá ser alcanzada en absoluto o en el sentido hegeliano. La relación entre el arte y la praxis política es entonces dialéctica. Tan pronto como un problema es resuelto en una síntesis, surgen nuevos problemas y así el proceso continúa indefinidamente. El día que los hombres traten de identificar los opuestos en un sentido último, ignorando por tanto la inevitable ruptura entre el arte y la praxis revolucionaria, significará el fin del arte. El hombre nunca debe dejar de ser un artista, de criticar y negar su presente sí mismo y la sociedad presente, y de proyectar mediante su imaginación creativa “imágenes” alternativas de existencia. Nunca puede dejar de imaginar porque nunca puede dejar de cambiar⁴⁴².

Toda idea de meta última, de *utopía*, adquiere un carácter abstracto e ideológico en tanto que la praxis radical debe actuar siempre dentro de la concreción de la sociedad establecida⁴⁴³. Es en ese sentido que la afinidad y la oposición entre dicha praxis y el arte es clara: ambas contemplan un universo que, aunque originado en el contexto de las relaciones sociales dadas, libera a los individuos de esas relaciones⁴⁴⁴. La insistencia del arte en su propia verdad refleja el carácter permanente de dicha praxis radical, en tanto que esa verdad se fundamenta en la realidad social como su “otro”. Marcuse parece finalizar su obra asumiendo la incontestabilidad de esa realidad, pero esa incontestabilidad puede entenderse como la necesidad de una revolución permanente cuyo resultado siempre será contingente, una “lucha por lo imposible”, en tanto que “el horizonte de la historia está todavía abierto”⁴⁴⁵.

⁴⁴² Marcuse, Herbert en Kearney, Richard: “The philosophy of Art and Politics”, ed. cit., pp. 235-236.

⁴⁴³ Ibíd., *La dimensión estética*, ed. cit., p. 139.

⁴⁴⁴ Ibíd., p. 140.

⁴⁴⁵ Ibíd., p. 142.

TERCERA PARTE

**SCHILLER ANTE SUS CRÍTICOS: EL CASO DE
LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA Y LA PROPUESTA DE
UNA FORMA REVOLUCIONARIA DE
EDUCACIÓN.**

SUBÍNDICE

Introducción.....	231
3.1. <u>El carácter usurpador de la Estética: la larga sombra de Schiller</u>	234
3.1.1. La desastrosa efectividad de la promesa schilleriana (235). 3.1.2. Una huída hacia la interioridad (259).	
3.2. <u>¿Una solución para la modernidad? La educación estética</u>	285
3.2.1. La salvaguarda de la individualidad: ¿un pensador de la contingencia? (291). 3.2.2. Sentido <i>común</i> y comunidad: la educación estética e indeterminación democrática radical (316).	
3.3. <u>La ampliación de la educación estética. El teatro y lo sublime</u>	339
3.3.1. La tensión entre autonomía e ilustración. El teatro y la <i>presentación</i> de la libertad (340). 3.3.2. La vida y la necesaria muerte de la Juno Ludovisi: lo Sublime (357).	

Introducción.

¿Quién sabe si esa existencia artificial en un mundo ideal no está sepultando precisamente nuestra existencia en el mundo real?

Friedrich Schiller, *Eine großmütige Handlung*¹.

No deja de sorprender que un pensador como Schiller, denostado en tantas ocasiones como poco serio o como un autor que ni siquiera era un verdadero filósofo, haya generado tantísima literatura. Lo que está claro es que la lectura de Schiller no deja indiferente a ninguno de sus intérpretes y es necesario preguntarse *por qué*. El pensamiento de la íntima copertenencia de la estética y la política que, según Rancière, inauguraba Schiller y que genera diversas y contrapuestas corrientes de pensamiento acerca de esa relación, le ha valido en el siglo XX algunos seguidores pero, sobre todo, numerosos detractores. Detractores que han dado lugar a una enorme controversia en torno a esa copertenencia entre la estética y la política. Se trata de una relación que, si es tan problemática, es porque parece estar basada en una incierta o, mejor, *ambigua* idea de *libertad estética*. Esta idea de libertad, que se apoyaría en un paralelismo entre la autonomía del arte y la autonomía del individuo, genera sobre todo dos bloques críticos principales. Bien porque carece de la fuerza y concreción suficientes para plasmarse en la realidad política degenerando, por tanto, en un idealismo impenitente. O bien, porque esa idea de “libertad estética” se basa en un dualismo fuerte entre la sensibilidad y la razón, por lo que *funciona demasiado bien*, forzando lo real y causando los más terribles estragos políticos². Se trata de las acusaciones de lo que podría denominarse *estetización de la vida* y *estetización de la política*, respectivamente. Pero ambas giran en torno a la cuestión de la *eficacia estética*, tal y como lo planteaba Rancière. La cuestión se divide así en dos: en primer lugar, la estética carece por completo de eficacia política o, si la tiene, es una eficacia totalmente perniciosa, porque degenera en quietismo; o, en segundo lugar, la estética es demasiado eficaz, incluso y sobre todo allí

¹ Schiller, Friedrich: “Eine großmütige Handlung” en *Wittenbergisches Repertorium der Literatur*, 1782. NA XVI: pp. 372-380. Traducción y notas de Isabel Hernández, “Una acción generosa” en *Narraciones completas*. Barcelona, Alba Editorial, 2005, p. 13.

² De Man, Paul: “Aesthetic formalization in Über das Marionettentheater” en *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984. Trad. E Introducción de Julián Jiménez Heffernan, “Formalización estética en Über das Marionettentheater” (pp. 355-374) en *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007, p. 376.

donde no hubiera debido entrometerse: la política. Se trata, entonces, de dos maneras de entender la “ideología estética”.

El problema principal es, entonces, identificar cuál es el papel que juega Schiller en dicha ideología, planteada como tal por primera vez por Paul de Man. Tal y como entiende esta ideología, puede decirse que es el máximo exponente de la segunda de estas dos actitudes. Aquella perspectiva según la cual cualquier intromisión de la estética más allá del análisis de la belleza no es solamente un movimiento espurio, sino también políticamente muy peligroso. Si la obra de De Man acerca de Schiller es interesante y merece un análisis aparte, no es debido a su profundidad, sino a la virulencia del mismo respecto del pensamiento schilleriano. En primer lugar, porque es sintomático de una de las caras de la recepción de este último: ¿cómo es posible que alguien que sólo supone “la popularización de la filosofía kantiana” represente el comienzo y la justificación de las políticas más destructivas? ¿Qué se esconde tras esa crítica de una “popularización de la filosofía”? Paul de Man descontextualiza, tergiversa y traduce intencionadamente de manera incorrecta pasajes de Schiller para hacerle casar en su definición de la “ideología estética”. Entonces, ¿por qué forzar de semejante manera la obra de un pensador al que ni siquiera considera un verdadero filósofo? Por ello, es necesario pensar qué intención se esconde tras dicho esfuerzo por demostrar la desastrosa operatividad de la propuesta estética schilleriana. Este es el otro sentido en el que es interesante destacar la perspectiva de Paul de Man, ya que se entronca, aunque sin coincidir por completo, con la crítica desarrollada por parte de Rancière: la cuestión de que la educación estética es verdaderamente *efectiva*.

Ahora bien, la de De Man no es la única de las facetas posibles de la crítica de la “ideología estética”. Terry Eagleton escribe a su vez un texto centrado en la misma, reconociendo tanto su deuda con De Man como su distancia para con el mismo. La de Eagleton es una perspectiva que se entronca en el segundo gran bloque crítico de Schiller. Aquel que habría comprendido la conexión entre la estética y la política en el pensamiento schilleriano como un exacerbado idealismo que corre sobre la conflictiva realidad política el amable velo del discurso estético. Esta es una corriente de interpretación que alberga, entre otros y con sus diferencias, a György Lukács, Hans-Georg Gadamer, Peter Bürger o Martha Woodmansee. El énfasis que Schiller habría hecho, de la mano de Kant, en la autonomía estética es lo que finalmente habría acabado por generar dicho idealismo.

Por otro lado, la recepción de Schiller en el pensamiento estético y político contemporáneo no es tan unilateralmente negativa. Marcuse no sólo desarrolla el pensamiento de Schiller sino que, además, hereda gran parte de las críticas contra este. Como demuestra el hecho de que gran parte de los intérpretes de Marcuse le acusen de continuar ese quietismo político que el énfasis en la autonomía de la esfera estética supuestamente habría comenzado con Schiller. Si bien Marcuse es el gran continuador contemporáneo del pensamiento schilleriano, su influencia y la pertinencia del mismo no se agotan en el desarrollo de Marcuse. El influjo de la propuesta de Schiller no encuentra su fin con la decadencia de la Teoría Crítica en la posmodernidad o con la pérdida de fuerza del pensamiento utópico.

Se ha visto que hay otro gran descendiente del pensamiento schilleriano. Se trata de Jacques Rancière que, de la misma manera que Marcuse, ha construido gran parte de su pensamiento acerca de las relaciones entre la estética y el arte con una política emancipatoria tomando como base el pensamiento schilleriano. Sin embargo, el caso de Rancière es más complicado. Ya que, según el punto que quiera destacar, subraya bien el carácter emancipatorio y la conexión con la democracia de la estética schilleriana, o bien enfatiza, al contrario, la final negación de ese potencial de emancipación política mediante la introducción de un consenso estético que anula el conflicto democrático. En todo caso, si es que hay que destacar dos intérpretes contemporáneos que pueden ser prácticamente denominados “schillerianos”, son Herbert Marcuse y Jacques Rancière. Porque, partiendo de Schiller, no niegan la posibilidad del potencial político emancipador del arte y la estética, ni tampoco entienden a ésta última como necesariamente una ideología compensatoria o una intromisión totalitaria en el ámbito de lo político. Es necesario pensar la relación de la estética y la política más allá de la mera crítica destructiva. Y, del mismo modo, es necesario intentar descubrir qué premisas, qué ideología si se quiere, se esconde tras la propuesta schilleriana sin partir del prejuicio unilateral acerca del destructivo papel político de la estética.

No obstante, el hecho de que Schiller haya tenido una recepción tan problemática y multifacética es otro signo más de su relevancia actual. De que señala e identifica problemas que hoy siguen todavía abiertos. De este modo, la razón más probable de que Schiller haya generado tanta controversia sea, como afirma Steven A. Taubeneck, que el pensamiento de Schiller posee múltiples dimensiones que “son

actualmente más relevantes que nunca”³. O, como afirma Eva Schaper, Schiller “nos habla hoy más directamente que muchos de los más recientes pensadores”⁴. ¿Qué hay en Schiller que le confiera esta actualidad? Esta es, de hecho, la cuestión crucial.

3.1. El carácter usurpador de la Estética: la larga sombra de Schiller.

Si bien está claro que Marcuse y Rancière suponen el desarrollo positivo del legado de Friedrich Schiller, quizá destaquen más, por su número, otras interpretaciones más negativas. El objetivo aquí no es rechazar acríticamente dichas interpretaciones, que aseguran que la educación estética de Schiller implica connotaciones políticas dañinas diversas, sino más bien, examinar qué hay verdaderamente de ellas en la obra schilleriana. Resulta sorprendente como una misma obra puede generar interpretaciones tan opuestas. Tanto valoraciones positivas y constructivas, como es el caso de Marcuse o Rancière, como reacciones de lo más virulentas o alarmistas, como es el caso de mucho de los autores anteriormente mencionados. Así, Hans Georg Gadamer, por ejemplo, acusa a Schiller de desfigurar el necesario papel de la estética en relación con la comunidad, debido a su excesivo énfasis en la autonomía de la experiencia estética, que acaba finalmente pretendiendo suplantar o negar la realidad. También será necesario analizar las críticas más matizadas de Eagleton y Bürger, que destacarían el carácter aurático de la noción de autonomía estética o los tintes ideológicos que la estética contiene como pensamiento separado. Ahora bien, en primer lugar, es necesario acercarse al pensamiento de Paul de Man que, mediante un análisis selectivo de ciertas partes de la obra schilleriana, prácticamente hermana a Schiller con Goebbels⁵.

³ Taubeneck, Steven A.: “From Schiller to Derrida: genealogy and deconstruction of the individual” (pp. 103-108) en Ugrinsky, Alexej (ed.): *Friedrich Schiller and the drama of human existence*. New York, Greenwood Press, 1988, pp. 103 y 107.

⁴ Schaper, Eva: “Towards the Aesthetic. A journey with Friedrich Schiller” (pp. 153-168) en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 25: 2, 1985, p. 156.

⁵ De Man, Paul: “Kant and Schiller” en *The Aesthetic Ideology*, Minneapolis, The Regents of the University of Minnesota, 1996. Introducción de Andrzej Warminski, Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart, “Kant y Schiller” (pp. 185-229) en *La ideología estética*. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 219-220.

La desastrosa efectividad de la promesa schilleriana.

El arte es la expresión del sentimiento. El artista se distingue del no artista por el hecho de que puede también *expresar* lo que siente. Puede hacerlo de varias formas. Algunos a través de imágenes, otros de sonido; otros a través del mármol –o también a través de formas históricas. El hombre-estado es también un artista. La gente es para él lo que la piedra es al escultor. El líder y las masas son al menos un problema entre sí del mismo modo que el color es un problema para el pintor. La política es el arte plástico del color. Por ello, la política sin gente o contra la gente no tiene sentido. Transformar la masa en gente y la gente en estado –este ha sido siempre el sentido más profundo de una tarea política genuina⁶.

Esta es la cita de Goebbels con la que De Man compara a Schiller, al final de su conferencia “Kant y Schiller”. Es cierto que el tono de De Man no deja de ser irónico y que, de hecho, inmediatamente él mismo reconoce que estas ideas de Goebbels, por otro lado expresadas en un lenguaje que efectivamente quiere ser schilleriano, suponen una “grave lectura errónea” del estado estético de Schiller⁷. Esto es, De Man admite que una comparación semejante del estado estético schilleriano con esa suerte de hombre-estado-artista es una exageración. Una exageración que, de hecho, se basa intencionadamente en una malinterpretación. Sin embargo, justifica dicho movimiento interpretativo afirmando que una lectura tan errónea como esta es la que habría llevado a cabo Schiller del criticismo kantiano⁸. Un error que es lo que llevaría a producir esa idealización estética que pretende trascender la historia y la política en nombre de ese credo mistificado. Este último, según Christopher Norris, sería el objeto de todos los ataques de De Man⁹, y del que un ejemplo más que perfecto y a mano sería la educación estética schilleriana. Una educación siempre “bajo sospecha” por su “nota potencialmente violenta” y que hace gala de un carácter de por sí defectuoso, siendo aún peor si, como hace Schiller, se “cubre esa lesión mediante una idealización

⁶ Goebbels, Joseph: *Michael: Ein Deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*. München, Eher Verlag, 1929, p. 31. La versión que utiliza De Man es la citada por los comentaristas Elizabeth M. Wilkinson y Leonard A. Willoughby en su “Introduction” a Schiller, Friedrich: *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. cxlii

⁷ De Man, Paul: “Kant y Schiller”, ed. cit., p. 220.

⁸ Ídem.

⁹ Norris, Christopher: *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. New York, Routledge, 1988, p. 154. Cit. Stanley Corngold, “Potential violence in Paul de Man” in *Critical Review*, 3:1, New York, Winter: 1989, p. 118.

interesada”¹⁰. Más explícita que implícitamente, lo que De Man parece querer decir es que, sin la malinterpretación schilleriana de Kant, la desastrosa malinterpretación por parte de Goebbels de la propuesta schilleriana, jamás podría haberse llevado a cabo. O, como afirma Corngold, lo que quiere expresar De Man es que: “los escritores idealistas alemanes, ciegos a la violencia de su propio sistema, fueron responsables de su propia mala aplicación posterior. [...]. Para él [De Man], los esquemas idealistas finalmente autorizan los campos de concentración y los gulags”¹¹. La acusación es, de hecho, muy grave y, sin embargo, como afirmaba Rancière, es una acusación también muy *caricaturesca*¹².

De Man lleva recoge su análisis del pensamiento de Schiller básicamente en dos textos: “Formalización estética: *Über den Marionettentheater* de Kleist” (1984) y en “Kant y Schiller” (1996). Es sobre todo este último texto el que resulta más llamativo, no sólo por la violenta crítica e interpretación del análisis de lo sublime realizado por Schiller, en comparación con el de Kant, sino, sobre todo, por el profundo desprecio intelectual que todo el texto expresa hacia Schiller. Una de las posibles razones que subyacen a ese desprecio tan beligerante podría ser una suerte de profunda aversión hacia lo estético como tal. Como si “estética” equivaliera, como decía Christopher Norris, a “ese credo mistificado”¹³. Esto es, parece que De Man entiende la estética precisamente como una usurpadora, que se inmiscuye donde nadie la había llamado, para imponer unilateralmente sus criterios. Parece como si toda intromisión de la estética en cualquier campo más allá del análisis de la belleza o del análisis de las condiciones trascendentales del Juicio fuera algo necesariamente espurio, siempre políticamente peligroso. Algunos intérpretes de De Man, como Jonathan Culler, justifican esta aversión suya contra lo estético de la siguiente manera: “Walter Benjamin denominó al fascismo la introducción de la estética en la política. La crítica de De Man a la ideología estética ahora también resuena como la crítica de las tendencias fascistas que había conocido”¹⁴. Con una afirmación semejante, Culler no sólo quiere justificar el análisis y crítica de De Man de la ideología estética, sino también defenderle de ciertas

¹⁰ De Man, Paul: “Formalización estética”, ed. cit., p. 369.

¹¹ Corngold, Stanley: “Potential violence in Paul de Man: «Paul de Man & the critique of Aesthetic Ideology» by Christopher Norris (book review)”, *Critical Review*, 3:1, New York, Winter: 1989, pp. 117-137, aquí p. 125.

¹² Rancière, Jacques: “The Aesthetics Revolution and its outcomes”, op. cit., p. 134.

¹³ Norris, Christopher: *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, ed. cit., p. 118.

¹⁴ Culler, Jonathan: “«Paul de Man’s War» and the Aesthetic Ideology” (pp. 777-783), *Critical Inquiry*, Vol. 15, Num. 4, University of Chicago Press, Summer: 1989, p. 780.

acusaciones de colaboracionismo, incluso de antisemitismo¹⁵. O por lo menos defenderle de la acusación de cierta condescendencia para con la cultura judía¹⁶. Esta es una acusación que se le había hecho tanto a De Man como a otros periodistas de *Le Soir* (Bruselas), periódico para el que había realizado numerosos artículos entre marzo de 1939 y marzo de 1943. Una acusación de la que De Man salió absuelto una vez finalizada la guerra. De este modo, como afirma Jiménez Heffernan, “cuando De Man, a partir de 1955 aproximadamente, comienza a desmitificar (*deconstruire*) el programa romántico, señalando su doble *cul de sac*, el activismo cándido hacia la realidad y la inacción letal en la mente, no hace otra cosa, en un plano de violencia íntima, que desmentir al joven ilusionado e iluso que él mismo fuera quince años antes”¹⁷. Un joven que hizo cierta defensa parcial de la cultura fascista, con cierta inclinación al nacionalismo cultural. Precisamente las mismas acusaciones que carga sobre las espaldas de Schiller en sus escritos tardíos. Un joven De Man que, como él mismo se describe en *Wartime Journalism*¹⁸, apreciaba la nueva potencia y las fuerzas regeneradoras del fascismo italiano¹⁹ y cuya idea de la liberación del individuo se enraizaba en una fe política más amplia²⁰. Precisamente la fe en el mesianismo del activo “hombre de estado” capaz de construir una “nación sana y feliz”²¹. Jiménez Heffernan hace hincapié en la complejidad de las diversas direcciones del pensamiento del joven De Man, muchas veces no reconciliables entre sí, y que reflejan un claro conflicto en su pensamiento²². Culler, a su vez, recalca que la crítica de De Man a la “poética salvacional” puede ser hallada retrospectivamente en sus escritos más tempranos²³. La crítica a esa poética ingenua que “descansa en la creencia de que la poesía es capaz de efectuar la reconciliación porque provee de un contacto inmediato con la sustancia a través de su propia forma sensible”²⁴. Culler insiste también en que el hecho de que los escritos del De Man de la época de los *Wartime Journalism* mostraran

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 788-789.

¹⁶ Jiménez Heffernan, Julián: “Paul de Man: el camino de la desesperación” (pp.5-74), Introducción a *La Retórica del Romanticismo*, ed. cit., p. 9.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 11

¹⁸ De Man, Paul: *Wartime Journalisme*, 1939-1943. Ed., W. Hamacher, N. Hertz y T. Keenan. Lincoln, University of Nebraska Press, 1988.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 59

²⁰ Jiménez Heffernan, Julián: “Paul de Man: el camino de la desesperación”, ed. cit., p. 11

²¹ De Man, Paul: *Wartime Journalisme*, ed. cit., p. 54.

²² Jiménez Heffernan, Julián: “Paul de Man: el camino de la desesperación”, ed. cit., pp. 8-11-

²³ Culler, Jonathan: “«Paul de Man's War» and the Aesthetic Ideology”, ed. cit., p. 781.

²⁴ De Man, Paul: “Impasse de la critique formaliste” (1956). “The dead-end of formalist criticism” en *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of contemporary criticism, Theory and History of Literature*, vol. 7. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 244. Cit. en Culler, op. cit., p. 781.

ocasionalmente una idealización de la emergencia de la nación alemana en términos estéticos, es de hecho una aportación más a lo que habría querido demostrar en textos como “Formalización estética” o “Kant y Schiller”. Demostrarían el carácter impositivo de la estética a la hora de aportar unidad a la realidad, la violencia requerida siempre a la hora de unir forma e idea, cognición y actividad²⁵.

Ahora bien, ¿hasta qué punto es convincente esta apología del proceder de De Man?²⁶ No se trata aquí en absoluto de discutir si De Man se implicó o no con ciertas tendencias políticas “peligrosas”. Ni siquiera se trata aquí de la cuestión de si la crítica a la ideología estética implica la erradicación de la posibilidad de la acción política radical, al rechazar la idea de “hecho empírico”. Esta es la acusación que Terry Eagleton²⁷ o Stanley Corngold le hacen a De Man²⁸. En palabras de este último, “el objetivo político de la crítica de la ideología estética es, entonces, afirmar y exhibir la imposibilidad de la unidad en cualquier texto, objeto o institución, en la medida en que deben ser concebidas como articulaciones que tienen el carácter de signos verbales”²⁹. Lo que está en juego aquí es la elucidación de las bases de la crítica de De Man al pensamiento schilleriano y qué intención se esconde tras su crítica. La intención de este estudio es la de analizar hasta qué punto su interpretación tiene alguna fundamentación o no.

El hecho de que De Man fuera consciente de los peligros de cierta aplicación de la estética a la política, incluida la suya propia, o el hecho de su propio conflicto intelectual, no justifican en absoluto lo que Jay denomina ese “análisis negativo unidimensional de esta única cara de la ideología estética”³⁰. Si no lo justifica es por dos razones. En primer lugar, porque esta formulación contiene, de hecho, dos prejuicios fundamentales. Y, en segundo, porque carece de una verdadera justificación a partir de los textos de Schiller.

El primero de esos prejuicios consiste precisamente en pensar la estética como si sólo pudiera ser ese análisis de la belleza. O, como si el único acercamiento válido fuera el kantiano. Esto es, como si la estética sólo pudiera consistir en el análisis de las condiciones trascendentales del Juicio. Este sería un acercamiento que De Man califica

²⁵ Culler, Jonathan: “«Paul de Man’s War» and the Aesthetic Ideology”, ed. cit., p. 783.

²⁶ Jay, Martin: “Aesthetic Ideology as Ideology”, ed. cit., p. 48.

²⁷ Eagleton, Terry: “Introduction”, *The Aesthetic Ideology*, ed. cit., p. 10.

²⁸ Corngold, Stanley: “Potential violence in Paul de Man”, ed. cit., p. 122.

²⁹ *Ibíd.*, p. 123.

³⁰ Jay, Martin: “Aesthetic Ideology as Ideology”, ed. cit., p. 49

de “legítimamente filosófico”³¹. Un acercamiento que se contrapone al de Schiller. Este, según él, habría malinterpretado el análisis kantiano de lo bello y lo sublime para poder reorientarlo hacia lo que De Man, despectivamente, denomina el “reino de lo empírico”, y que vendría a resumirse en una serie de reglas *interesadas* acerca de cómo poder utilizar lo bello y lo sublime para llenar los teatros de público³². Esta es una afirmación ante la cual, por cierto, Schiller se hubiera sentido profundamente horrorizado: “que el público esté contento sólo resulta halagüeño para la mediocridad; para el genio, en cambio, resulta insultante y desalentador”³³. Si bien dicha intención no sería, para De Man, de por sí ilegítima, ya que se trataría de “una observación psicológica correcta”, sí carecería no obstante de todo “valor filosófico”³⁴. “La filosofía no se enseña en la educación estética. Kant no se enseña. Schiller se enseñaría porque representa una popularización, una metaforización de la filosofía. Como tal, lo estético pertenece a las masas”³⁵. La analogía la establece De Man responsabilizando a Schiller entonces del “nacionalismo cultural”. El estado estético schilleriano sería la base del concepto de *cultura* y, a su vez, de la creencia en la posibilidad de realizar la transición directa desde las obras de arte individuales a la de una obra de arte masiva y colectiva que tendría características culturales³⁶. Esta interpretación está basada en un proceder interpretativo absolutamente deshonesto: “en lugar de comprometerse en un análisis que le diera sustancia a sus acusaciones, De Man meramente evoca esa prejuiciosa tradición previa que conecta a Schiller y al nazismo”³⁷. Si De Man es deshonesto, entonces, es porque no justifica ni aporta pruebas para dicha acusación mediante ningún texto de Schiller. De hecho, dice citar de memoria, y utiliza interesadamente “citas” arbitrarias. Además, justifica esa afirmación sobre lo estético como perteneciente a las masas –desde, por cierto, una posición totalmente snob, como perteneciente a “la cultura, y como tal pertenece al estado, al estado estético”³⁸, precisamente a través de la cita de Goebbels, nunca del propio Schiller. Aunque, ciertamente, cabe preguntarse hasta qué punto

³¹ De Man, Paul: “Kant y Schiller”, ed. cit., p. 193.

³² *Ibíd.*, p. 201.

³³ Schiller Friedrich: “Über die tragische Kunst” *Neue Thalia*, Bd. 1, 1792. NA XX: pp. 148-70. Trad. Martín Zubiría y Josep Monter, “Sobre el arte trágico” (pp. 98-122) en *Seis poemas “filosóficos” y Cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*. Introducción de Romà de la Calle, Valencia, MuVIM, 2005 (este libro es el resultado del Congreso Bicentenario de Friedrich Schiller, que tuvo lugar en Valencia del 17 al 19 de octubre de 2005).

³⁴ De Man, Paul: “Kant y Schiller”, ed. cit., p. 202.

³⁵ *Ibíd.*, p. 219.

³⁶ Kaiser, David A.: “Schiller’s Aesthetic State” (pp. 39-58) en *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 39-40.

³⁷ *Ibíd.*, p. 40.

³⁸ De Man, Paul: “Kant y Schiller”, ed. cit., p. 219.

podrían ser justificables este tipo de acusaciones, precisamente porque –y esta es una de las afirmaciones que resultan más escandalosas en cuanto al proceder hermenéutico de De Man– en la medida en que se trata de Schiller, no es necesario recurrir a los textos, dado que su falta de verdadero calado filosófico permite la improvisación en torno a su pensamiento³⁹. Puede que la transcripción de la conferencia “Kant y Schiller” sea un texto menor de De Man. Sin embargo, merece la pena prestarle atención precisamente por toda la serie de prejuicios que revela contra el discurso estético como tal. Una serie de prejuicios que, además, no se agotan en dicha conferencia de De Man, sino que son verdaderamente sintomáticos de todo un discurso que se ha construido en torno a la estética. Y, paradigmáticamente, en torno a Schiller.

El primero de esos prejuicios es aquel que entiende la estética unilateralmente como un absoluto credo mistificado. Este prejuicio, no obstante, se basa en otro que parece mucho más peligroso, a saber, en una concepción jerárquica de la teoría y la práctica que, además, concibe a ambas como si fueran compartimentos estancos. Si bien De Man tiene razón al afirmar que el acercamiento de Schiller es más “empírico”, “psicológico”, etc. ¿Por qué no ha de tener un valor legítimamente filosófico? O, dicho de otro modo, ¿por qué el acercamiento kantiano que, para De Man sí es filosófico, es superior *a priori*? Aunque los intereses y las conclusiones de Schiller sean efectivamente diferentes a la hora de emprender el análisis de lo sublime, ello no implica que sean necesariamente peores que los de Kant, aunque sean desde luego mucho menos sistemáticos. Si Schiller hubiera repetido exactamente las palabras de Kant, ¿qué sentido tendría que hubiera dicho nada? Simplemente, Schiller tiene otro objetivo en mente, a la hora de emprender su análisis de lo sublime. María del Rosario Acosta plantea la problemática del siguiente modo: “frente al interés kantiano en las condiciones trascendentales del juicio estético, el análisis de lo sublime en Schiller muestra que su interés primordial es la pregunta por qué papel juega lo sublime en la realización de la idea de humanidad en aquellos individuos que lo experimentan”⁴⁰. Esta afirmación es, de hecho, muy acertada: el interés de Schiller por lo sublime tiene un cariz eminentemente práctico que tiene que ver con la posibilidad de la realización de la libertad en lo real. Concibiendo Schiller esa libertad no como una imposición externa, ideal o ficticia sobre lo real, sino como un diálogo y tensión constantes con esa misma realidad.

³⁹ De Man, “Kant y Schiller”, ed. cit., p. 185.

⁴⁰ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 143.

La cuestión, volviendo a De Man, es, sin embargo, ¿por qué es más legítimo el interés por las condiciones trascendentales del Juicio que esa pregunta por el papel de lo sublime en la realización de la idea de humanidad? Realmente, este es uno de los pocos momentos en los que De Man examina verdaderamente a Schiller para justificar sus afirmaciones. En el caso del análisis schilleriano de lo sublime, De Man acude a *Vom Erhabenen* (1792-1793)⁴¹, único texto en el que reconoce que Schiller está leyendo y citando a Kant de manera verdaderamente atenta. Ahora bien, también lo está leyendo de forma paródica. Porque Schiller, según De Man, trabaja de modo quiásmico, mediante *tropos*⁴². El carácter quiásmico del pensamiento schilleriano sería entonces una de las bases de la crítica que le hace de Man. Se trata del uso del “y...y/o...o/ni...ni/bien...bien”, con el que Schiller habría polarizado el pensamiento de Kant, cuyo proceder es mucho más complejo que el antitético de Schiller⁴³. La acusación en este caso es la de un dualismo absoluto que no se encontraba en Kant⁴⁴. Un dualismo que Schiller produce por medio de un énfasis en lo pragmático y en lo empírico⁴⁵ y que, paradójicamente, acaba degenerando en el más puro idealismo. Esto queda demostrado, para De Man, mediante la siguiente cita de Schiller:

Prácticamente sublime es cualquier objeto capaz de hacernos percibir nuestra debilidad como seres naturales y de descubrir en nuestro ser una capacidad de resistencia enteramente distinta, que, aun cuando no aleja definitivamente el peligro que amenaza nuestra existencia física, separa –y esto es infinitamente más decisivo– nuestra condición física de nuestra condición moral. Esa soberbia capacidad no proporciona seguridad material en un caso exclusivamente, sino ideal en todos los posibles. Tomamos conciencia de ella al representarnos lo sublime, pues la sublimidad no tiene su fundamento en la superación o eliminación de un peligro amenazante, sino en suprimir el supuesto fundamental de todo riesgo. Eso lo consigue lo sublime enseñándonos a considerar la parte sensible de nuestro ser –la única sometida al

⁴¹ Schiller, Friedrich: “Vom Erhabenen” en *Neue Thalia*, Bd.3, 1793. NA XX: 171-195. Trad. José Luis del Barco, “De lo sublime” (pp. 73-100) en *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*. Estudio de Pedro Aullón de Haro. Málaga, Ágora, 1992.

⁴² De Man define el quiasmo como una estructura simétrica y reversible que puede encontrarse en cualquier escrito de Schiller. Cfr. De Man, Paul: “Kant y Schiller”, ed. cit., pp. 193-195.

⁴³ *Ibíd.*, p. 196

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 197.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 200.

peligro– como algo exterior, como objeto natural que no atañe a nuestra verdadera persona, a nuestra dimensión moral⁴⁶.

Y esto es, para De Man, simple y llanamente idealismo. “Idealismo como ideología”, además, porque “postula el intelecto puro [...], completamente separado del mundo material, de la experiencia sensible, lo que para Kant era precisamente inalcanzable. [...] Kant explica la necesidad de la imaginación porque, dice, no somos intelecto puro y nunca podemos serlo. [...] Schiller en cambio mantiene un intelecto puro”⁴⁷. De hecho, si atendiéramos únicamente a este párrafo, habría que conceder inmediatamente que De Man tiene razón. El pensamiento schilleriano sería ideológico porque finalmente lo sublime práctico, superior a lo sublime teórico, lo que demuestra es la absoluta capacidad de la razón y la moral para independizarse de la sensibilidad. Sin embargo, si De Man hubiera continuado el análisis de este escrito, habría tenido que enfrentarse asimismo con el hecho de que, para Schiller, el fundamento de lo sublime es la experiencia de lo *patético*⁴⁸. Una experiencia que se despierta cuando hay *compasión* y *comprensión* ante el dolor de los demás: “la idea del sufrimiento ajeno, unida a la emoción y a la conciencia de la libertad moral interior, es *sublime patéticamente*”. Lo que fundamenta la experiencia de lo sublime es la *simpatía*, definida como “no manifestaciones libres del espíritu que debiéramos producir en nosotros por propia actividad, sino afecciones involuntarias de la *facultad de sentir* determinada por la ley natural”⁴⁹. De ello no puede inferirse sino que, para Schiller, la sensibilidad y la naturaleza son condiciones *sine qua non* para el sentimiento de lo sublime y, por lo tanto, para la razón. María del Rosario Acosta señala cómo, ya en su disertación médica –*Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen* (1780)⁵⁰–, el dolor aparece para Schiller como la primera reacción sensible ante el mundo que hace recurrir a lo racional⁵¹. Al comienzo de dicha disertación, Schiller afirma lo siguiente: “El error más común ha sido, sin embargo, enfatizar en

⁴⁶ Schiller, Friedrich: “De lo sublime”, ed. cit., pp. 88-89. De Man lo cita en “Kant y Schiller”, p. 208. Si esta traducción no concuerda con la citada en “Kant y Schiller” se debe probablemente a que De Man está traduciendo directamente del alemán o a que cita de memoria. No lo especifica en este caso.

⁴⁷ De Man, Paul: “Kant y Schiller”, ed. cit., pp. 208-209.

⁴⁸ Schiller, Friedrich: “De lo sublime”, ed. cit., p. 98.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 97. Sin cursiva en el original.

⁵⁰ Schiller, Friedrich: *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen* NA XX: 37-75. Trad. Kenneth Dewhurst y Nigel Reeves, “Essay on the connection between the animal and the spiritual nature of man” en *Friedrich Schiller. Medicine, Psychology, Literature*, ed. cit., pp. 253-287.

⁵¹ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 83.

exceso la fuerza del espíritu humano y descuidar el cuerpo en la exigencia de la independencia de la mente”⁵². Y lo cierto es que el texto está plagado de afirmaciones semejantes que no sólo enfatizan el necesario y esencial papel de la sensibilidad dentro de la naturaleza humana –“el cuerpo, por lo tanto, es el primer paso hacia la acción; la sensibilidad el primer escalón en la escalera hacia la perfección”⁵³–, sino que también abundan aquéllas que enfatizan la necesidad de unión y de equilibrio entre sensibilidad y razón, cuerpo y alma: “el hombre no es alma y cuerpo, sino la más íntima mezcla de estas dos sustancias”. O, un poco más abajo, “nuestra naturaleza animal está completamente entremezclada con nuestra naturaleza espiritual y esta combinación es una criatura de perfección”⁵⁴. Para Kant, por cierto, la belleza aparecía también como aquello que expresa la conexión entre el cuerpo y la mente:

Lo agradable, lo bello, lo bueno indican tres relaciones diferentes de las representaciones con el sentimiento de placer y dolor, con referencia al cual, nosotros distinguimos unos de otros los objetos o modos de representación. Las expresiones conformes a cada uno, con las cuales se indica la complacencia en los mismos, no son iguales. *Agradable* llámese a lo que DELEITA; *bello*, a lo que solo PLACE; bueno, a lo que es APRECIADO, aprobado, es decir, cuyo valor objetivo es asentado. El agrado vale también para los animales irracionales; belleza, sólo para los hombres, es decir, seres animales, pero razonables, aunque no solo como tales (verbigracia, espíritus), sino al mismo tiempo, como animales⁵⁵.

Sin embargo, volviendo a ese primer ensayo sobre lo sublime, lo cierto es que la crítica de De Man parece no ir tan desencaminada. Schiller parece favorecer claramente lo racional sobre la naturaleza sensible. Y aún es más, esta disociación de lo sensible y lo racional, “es mucho más que una tenue amenaza”⁵⁶, una amenaza que si no ha sido advertida por el resto de intérpretes, es porque está escondida tras los constreñimientos del imperativo poder de la “formalización estética” que De Man atribuye a Schiller. Ahora bien, como de nuevo hace notar Corngold, esa idea de “formalización estética” no aparece en ningún momento en la propuesta schilleriana, sino que es introducida por

⁵² Schiller, Friedrich: “Essay on the connection between the animal and the spiritual nature of man”, ed. cit., p. 257.

⁵³ *Ibíd.*, p. 270

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 276 y 279 respectivamente.

⁵⁵ Kant, Immanuel: §5, *Crítica del Juicio*, pp. 139-140.

⁵⁶ Norris, Christopher: *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, ed. cit., p. 62

Wilkinson y Willoughby en su introducción a las *Briefe*⁵⁷. Por otro lado, hay que tener en cuenta que, al contrario que De Man, Wilkinson y Willoughby no utilizan esta idea de “formalización estética” para referirse a la idea principal que definiría a las *Briefe*. La idea les sirve para referirse e ilustrar la idea schilleriana de las “dinámicas de la conducta social” en el estado estético, una dinámica que es siempre interpersonal⁵⁸. Por otro lado, lo que De Man tampoco tiene en cuenta es que esa disociación de razón y sensibilidad Schiller la lleva a cabo sobre la base de su lectura de la noción de autonomía moral kantiana. Es únicamente en estos primeros ensayos, –*Vom Erhabenen, Über die tragische Kunst y Über den Grund des Vergüngen an tragischen Gegenständen*⁵⁹– que realiza a partir de su primer acercamiento a la obra de Kant, donde Schiller abandona la afirmación de la correlación entre ambas naturalezas. Una afirmación que se encuentra tanto en sus primeros escritos médico-filosóficos como en los estéticos posteriores. ¿A qué se debe que Schiller abandone esa afirmación en esos tres escritos redactados inmediatamente después del acercamiento a Kant? “La noción de autonomía kantiana y la victoria que esta representa frente a lo sensible parecían describir las experiencias más recientes de Schiller frente a los ataques de la naturaleza y de su propio cuerpo como «enemigos»”⁶⁰. Acosta entiende entonces que una de las causas de este énfasis en la autonomía de la moral y de la razón sobre la sensibilidad es precisamente la propia enfermedad respiratoria que atormentó a Schiller durante gran parte de su vida y que de hecho sería la causa de su muerte⁶¹. A partir de estos primeros escritos, es precisamente respecto a la teoría de lo sublime donde comienzan a percibirse las primeras grandes diferencias entre Schiller y Kant⁶². Schiller lleva a cabo estos escritos de forma paralela a su lectura de la *Kritik der Urteilskraft* y la *Kritik der praktischen Vernunft* y, por ello, su intención aquí es la de, siguiendo a Kant, conectar el arte y la moral de una manera que mantenga la independencia entre las esferas⁶³. La

⁵⁷ Corngold, Stanley: “Potential violence in Paul de Man”, ed. cit., pp. 125-126.

⁵⁸ Wilkinson Elizabeth M. y Willoughby, Leonard A.: *Introduction* a Schiller, Friedrich: *On the aesthetic education of man in a series of Letters*, ed. cit., p. cxxxi

⁵⁹ Estos dos últimos ensayos surgen ambos a raíz de una conferencia sobre la teoría de la tragedia en 1790 y fueron publicados por primera vez en *Neue Thalia*, Bd. 1, 1792. NA XX: pp. 148-170 y 130-147 respectivamente. Trad. Martín Zubiría y Josep Monter, “Sobre el arte trágico” (pp. 98-122) y “Sobre la razón del deleite en los temas trágicos” (pp. 123-140) respectivamente, en *Seis poemas “filosóficos” y Cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*. Introducción de Romà de la Calle, Valencia, MuVIM, 2005.

⁶⁰ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., 134

⁶¹ Para el desarrollo de la enfermedad de Schiller, cfr. Safranski, Rüdiger: *Schiller o la invención del idealismo alemán*, ed. cit., pp. 336-342, 367-372.

⁶² Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 121.

⁶³ Düssing, Wolfgang: *Schillers Idee des Erhabenen*. Köln, Universität zu Köln, 1967, p. 31.

noción de libertad que Schiller está manejando todavía es prácticamente idéntica a la kantiana. Se refiere a la autonomía como total independencia de la naturaleza. No obstante, el desarrollo del tema sugiere ya un énfasis y unos objetivos diferentes. Porque, frente a Kant, en Schiller la experiencia estética de lo sublime implica no únicamente el reconocimiento de la capacidad para ser libres que sólo es actualizable mediante la razón práctica, sino que exige una autonomía real del individuo ya en esa misma experiencia estética⁶⁴. Por otro lado, como afirma Frederick Beiser, hay que tener en cuenta que analizar el concepto de libertad en Schiller es complicado. No sólo porque a lo largo de sus escritos dicho concepto significa cosas diferentes, sino porque también cambia muchas veces. Alberga no sólo la noción kantiana, sino también notas fichteanas y spinozistas que son incompatibles con la primera⁶⁵. Entender, como hace De Man, la noción de libertad únicamente a partir de la disociación absoluta de la razón y la sensibilidad es acotar unilateral e interesadamente el pensamiento de Schiller a tres escritos que de ninguna manera pueden representarlo en su totalidad. De hecho, De Man ni siquiera alude a los tres diferentes escritos. Como de nuevo hace notar Beiser, si bien la utilización del concepto de “autonomía moral” es correcta respecto a Schiller, es también insuficiente para un análisis completo de su idea de libertad. Precisamente porque la autonomía moral es compatible con una forma de constreñimiento: “mientras es libre como un ser racional, no es libre como un ser total, simplemente porque parte de su sí mismo está bajo la dominación de su razón. Es esta tesis –la idea misma de que la razón puede dominar o crear una falta de libertad– lo que es completamente ajeno a la filosofía moral de Kant, y que juega un papel fundamental en el pensamiento schilleriano sobre la libertad”⁶⁶. La cuestión es que la idea propiamente schilleriana de libertad no puede nunca limitarse a esa completa disociación de la razón y la sensibilidad que Schiller en un primer momento cree ciertamente poder justificar a partir de la autonomía moral kantiana. Schiller da un paso más allá a partir de dicha noción complementándola con su idea de libertad como autodeterminabilidad⁶⁷. La *libertad estética*, a partir de la cual, como subraya Acosta, es cuando Schiller alcanza una concepción *sui generis* de lo sublime⁶⁸. Como se verá más adelante, esta concepción de lo sublime en Schiller no es en absoluto una mera simplificación del

⁶⁴ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., 142

⁶⁵ Beiser, Frederick: *Schiller as Philosopher*, ed. cit., p. 214.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 217

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 215

⁶⁸ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., 154.

pensamiento kantiano, sino una expresión del conflicto que, para Schiller, caracteriza fundamentalmente a la naturaleza humana: una exposición del precario equilibrio en el que esas conjunciones de contrarios se encuentran. Mediante la experiencia de lo sublime, no se da en absoluto una disociación total entre razón y sensibilidad, sino que

El supremo ideal por el que luchamos es quedar en buen acuerdo con el mundo físico, guardián de nuestra felicidad, sin tener que romper por esto con el mundo moral que determina nuestra dignidad⁶⁹.

Sin ánimo de seguir aquí el proceder hermenéutico de De Man, este último pasaje no es de *Vom Erhabenen*, sino de *Über das Erhabenen* (*Sobre lo sublime*, 1801), dos escritos que De Man afirma que es necesario diferenciar, aunque no dice por qué. En todo caso, dada la gravedad de las acusaciones de De Man que, de hecho son un intento de enmienda a la totalidad del pensamiento schilleriano, una vez más, la falta de compromiso en un análisis atento de la totalidad de su obra resulta escandalosa. Lo que quería demostrar De Man es que Schiller, mediante su énfasis “en lo práctico, en lo psicológico, en la verosimilitud”, en todo aquello que le hace más *humano* y que justifica el éxito que haya podido tener en comparación con Kant, incurre finalmente en una ideología. Una vez más, la propuesta de Schiller es ilegítima porque su lenguaje contrasta con el crítico-trascendental de Kant⁷⁰.

Por lo tanto, de nuevo, si para De Man se puede hablar de una diferencia de legitimidad de ambos planteamientos es porque el acercamiento kantiano es válido en tanto que es genuinamente filosófico. El schilleriano, por el contrario, al beber de su propia práctica dramática y poética, estaría contaminado por esas cuestiones “empíricas”, produciendo un pensamiento condicionado por cuestiones ajenas a la teoría kantiana, desdibujando y desvirtuando su criticismo al cubrirlo con el amable velo del discurso estético. “No podríamos entender a Kant transponiéndolo a alguna clase de experiencia pragmática, psicológica, empírica. Esa es la diferencia entre un filósofo y Schiller, que no era un filósofo”⁷¹. Schiller es, para De Man, un dramaturgo, un poeta que se sale de su lugar, entrometiéndose en un tipo de discurso que sería únicamente prerrogativa de un filósofo. Finalmente, la acusación es de ser un filósofo *mestizo*, un

⁶⁹ Schiller, Friedrich: “Über das Erhabenen” en *Kleinere prosaische Schriften*. Leipzig, Crutius. 1801. NA XXI: pp. 38-54. Trad. José Luis del Barco, “Sobre lo sublime” en *Lo sublime*, ed. cit., p. 115

⁷⁰ De Man, Paul: “Kant y Schiller”, ed. cit., p. 209.

⁷¹ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 206.

usurpador, coincidiendo esta crítica con lo que Rancière describía como la “mala reputación de la estética”⁷². La concepción de esta como una suerte de agente doble, un discurso capcioso, mediante el cual cierto tipo de *filosofía* se apropiaría indebidamente, y a través de numerosas confusiones, del significado de las obras de arte y de los juicios de gusto para utilizarlos interesadamente.

Ahora bien, cabría preguntarse también si la hostilidad que tiene De Man contra la estética como usurpadora, como desestabilizadora de fronteras entre discursos, no es, como afirma Eagleton, una hostilidad contra toda política emancipatoria en cuanto tal, porque pretende suprimir las potenciales dimensiones positivas de la estética⁷³. Para De Man, esas potenciales dimensiones positivas de la estética es precisamente lo que constituye su carácter ideológico. La estética como ideología se refiere aquí a una reducción fenomenológica de lo lingüístico a lo sensible empírico. Una confusión entre lo mental y lo real, entre la cognición y la percepción, que sólo un acercamiento como el de Kant puede resistir, en tanto que separa rigurosamente el ámbito de los juicios estéticos de los ámbitos cognitivo, ético y político. La denuncia de De Man de la ideología estética es acertada en el sentido de que subraya los peligros implicados en la supresión de la contingencia de la relación entre el significado y lo real. Una supresión que corre el riesgo de entender como un proceso natural y orgánico el carácter accidental de los significados. Este es un problema real. Sin embargo, De Man lo aborda también *ideológicamente*, porque presupone que toda ideología implica necesariamente una concepción de toda práctica social y política como orgánica y natural. Esto es, De Man acaba bloqueando entonces la posibilidad de la emancipación política mediante su negación de la potencialidad política del cuerpo y la sensibilidad. Una potencialidad que Schiller es el primero en traer a escena. Al hacer notar dicho carácter político de las posibles maneras de ser sensible, Schiller está efectivamente entendiendo políticamente la estética, porque esa desidentificación, esa confusión, si se quiere, es una operación completamente política en el sentido rancièreano del término. Política precisamente porque pone en tela de juicio aquel pensamiento que pone a cada cosa en su elemento *apropiado*⁷⁴.

Sin embargo, es precisamente esa potencialidad política de lo sensible lo que De Man querría bloquear al entenderlo como *una mera seducción estética*. Porque, por otro

⁷² Rancière, Jacques: “Introduction”, *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 1.

⁷³ Eagleton, Terry: “Introduction”, *The Aesthetic Ideology*, ed. cit., p. 10.

⁷⁴ Rancière, Jacques: “Introduction”, *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 4.

lado, ese espurio interés que habría tenido Schiller a la hora de usurpar, malinterpretándolo, el discurso filosófico kantiano para formular a partir de este su *Ästhetischer Staat* es lo que conllevaría esas desastrosas consecuencias políticas:

Pero lo que se denomina lo *estético*, en referencia consciente a Kant y a la versión cuestionable de Kant que encontramos en Schiller, no es una categoría independiente, sino un principio de articulación entre facultades, actividades y modos de cognición, diversos y conocidos. Lo que le otorga a lo estético su poder, y por ello su impacto práctico y político, es su vínculo con el conocimiento, las implicaciones epistemológicas que siempre entran en juego cuando lo estético se cierne sobre el horizonte del discurso⁷⁵.

Para De Man, Schiller habría malinterpretado la idea kantiana del *sensus communis*, trasponiendo la universalidad subjetiva del gusto en la estética como la expresión privilegiada que designa la universalidad “de pensamientos y sentimientos comunes a todos los hombres”⁷⁶ y, por lo tanto, define a la humanidad. Por ello, funciona como una coerción restrictiva que permite sólo la reproducción de su propio sistema y excluye los restantes, sin que Schiller sea en ningún caso consciente de esa tensión entre universalidad y exclusión⁷⁷. Este, al intentar incidir directamente sobre lo real empírico mediante la educación estética, habría generado un misticismo ideológico que, finalmente, en su traducción política tomaría la forma de una universalización total de los particulares, excluyendo evidentemente todo aquel particular que no pueda ser subsumido bajo ese universal. Esto es, en Schiller y, a partir de él todo el proyecto del Idealismo Alemán, la estética es concebida como una versión sensible de una versión más alta y comprehensiva de la racionalidad, como realización de un absoluto literario⁷⁸. Este sería el principal problema que subraya De Man:

Lo estético, como deja claro la formulación de Schiller, es primordialmente un modelo social y político éticamente fundado en una noción de libertad asumidamente kantiana. A pesar de intentos reiterados de los intérpretes, alarmados por sus posibles implicaciones, de relativizar y suavizar la idea del estado estético (*Ästhetischer Staat*)

⁷⁵ De Man, Paul: “Formalización estética”, ed. cit., p. 356.

⁷⁶ Aquí, de nuevo De Man no está citando a Schiller, sino a Wilkinson, Elizabeth M. y Willoughby, Leonard A.: *Introduction a Schiller, Friedrich: On the Aesthetic Education of Man*, ed. cit., p. xxix.

⁷⁷ De Man, Paul: “Formalización estética”, ed. cit., pp. 356-357.

⁷⁸ Cfr. Martin Jay, “«The Aesthetic Ideology» as Ideology”, ed. cit., p. 46.

que figura de manera prominente al final de las Cartas sobre la educación estética, esta idea debe preservarse en su contundencia original. El “estado” que aquí se defiende no es sólo el estado mental y anímico, sino un principio de valor y autoridad políticos que reclama su jurisdicción sobre la forma y los límites de nuestra libertad⁷⁹.

Esto es, el problema clave es que Schiller plantea su estética como una metáfora de la política y, por tanto, del artista como metáfora del político que puede imponer a su materia, las masas, la forma que quiera. Finalmente, de Man está acusando a Schiller de continuar con el modelo platónico del Estado como reflejo externo o reproducción de la organización interna del alma educada estéticamente. Al respecto, es importante tener en cuenta, como hacen Wilkinson y Willoughby⁸⁰, que Schiller distingue claramente entre *Zustand*, esto es, condición o estado mental y *Staat*, que se refiere al Estado como formación política. Si bien Schiller nunca intercambia uno por otro, sí que pretende conectarlos, siendo esta la idea que Kaiser entiende como el argumento central de las *Briefe*: “la educación estética influirá en el *Stand* del individuo de una manera que hace posible el verdaderamente político *Staat*”⁸¹. Pero el punto de conexión entre ambos es la *libre determinabilidad* del estado estético⁸², como puede verse en la Carta XXII, donde el estado o condición estética (*Zustand*) “no defiende exclusivamente a ninguna función particular de la humanidad, favorece sin distinción a todas y cada una de esas funciones”⁸³. Y también en la Carta XXVII, donde aparece por primera vez el “*asthëtischen Staat*” cuya ley fundamental, en contraposición al “*dynamischen Staat*” y el “*ethischen Staat*”, es “otorgar la libertad por medio de la libertad”⁸⁴. Si esta asociación entre *Zustand* y *Staat* o, si se quiere, entre individuo y comunidad, puede dar lugar a una crítica es precisamente a la del quietismo político potencialmente implicado en la educación estética, en tanto que esa indeterminación no deja muy claro cómo se concretaría la transición al estado político, pudiendo parecer entonces que Schiller postula ese estado mental estético como único fin⁸⁵ de su propuesta estético-política⁸⁶.

⁷⁹ Paul de Man, “Formalización estética”, ed. cit., 356.

⁸⁰ Wilkinson Elizabeth M. y Willoughby, Leonard A.: *Introduction*, ed. cit., pp. xlv-xlvii. Cfr. Así mismo, Schiller, Friedrich: Carta III, pp. 125-123.

⁸¹ Kaiser, David A.: *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, ed. cit., p. 55.

⁸² Schiller, Friedrich: Carta XX, p. 283.

⁸³ *Ibíd.*, Carta XXII, p. 295.

⁸⁴ *Ibíd.*, Carta XXVII, p. 375.

⁸⁵ Kaiser, David A.: *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, ed. cit., p. 55.

⁸⁶ Esta cuestión es fundamental para este análisis y requiere más espacio, por lo que se desarrollará en el capítulo siguiente.

Por otro lado, sí es cierto que Schiller había llevado a cabo esa analogía entre estética y política. Ya en la Carta IV define claramente lo que sería una buena constitución política mediante las mismas características que luego le atribuye al estado estético:

Por tanto, en el caso de que el carácter moral sólo pueda afirmarse mediante el sacrificio del carácter natural, se evidenciará entonces un grado de formación aún deficiente, y una constitución política que sólo sea capaz de llevar a cabo la unidad suprimiendo la variedad, será aún muy imperfecta. El Estado no puede honrar sólo el carácter objetivo y genérico de los individuos, sino que ha de honrar también su carácter subjetivo y específico; y ha de procurar no despoblar el reino de los fenómenos por ampliar el invisible reino de la moral⁸⁷.

Pero lo que es discutible entonces es que Schiller plantee ese estado estético como un modelo impositivo que coaccione verticalmente lo real y excluya o suprima todo aquello particular que se vea incapaz de subsumir: la formación (*Bildung*) que pretenda imponer lo ideal o lo moral sobre lo real o lo natural no es, en ningún caso, adecuada. La horizontalidad de la educación en Schiller tiene un verdadero valor filosófico y político. Porque lo que pretende desde el principio es salvaguardar lo sensible, lo real, lo empírico precisamente, de los ataques o, mejor, del imperio unilateral de lo racional, lo ideal, lo trascendental. Y hay que reconocer aquí que en este punto Schiller sobrepasa claramente el planteamiento kantiano. Porque es bien consciente de la violencia y la coacción que puede implicar esa idea de la razón en sí misma. El hincapié schilleriano recae sobre todo en la necesidad de una liberación de la sensibilidad mediante la educación de la misma⁸⁸, pero no entendiendo la educación de la sensibilidad como una subyugación de la misma por parte de la razón:

La ilustración del entendimiento sólo merece respeto si se refleja en el carácter, pero con eso no basta: surge también, en cierto modo, de ese mismo carácter, porque el camino hacia el intelecto lo abre el corazón. La necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad, y no sólo porque sea un medio para hacer

⁸⁷ Schiller, Friedrich: Carta IV, p. 131.

⁸⁸ Schiller, Friedrich: Carta VIII, pp. 165-171.

efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia⁸⁹.

Es decir, la propuesta schilleriana consiste en la educación de la sensibilidad de cada individuo como contenido necesario para su perfección como ser total y, por lo tanto, también como condición necesaria de la emancipación. Es esta consideración lo que conduce a Schiller más allá de una concepción negativa y externa de la emancipación, cuyas posibles exigencias abstractas, como pueden serlo el cosmopolitismo o la paz perpetua, no son capaces de hacerse cargo de la múltiple y cambiante realidad humana⁹⁰. Desvelando todos estos movimientos que transfiguran la razón en un mecanismo totalitario y que falsifican lo universal por medio de intereses espurios, Schiller es, al mismo tiempo, totalmente ilustrado en el pleno sentido del término y totalmente consciente de la presencia de una dialéctica en la idea de educación y emancipación ilustradas. Como afirma Faustino Oncina:

[Schiller es] un ultrailustrado en la doble acepción del prefijo, porque, por un lado, fue un crítico impenitente de la época de la crítica, trascendió el Siglo de las Luces, no inmune a taras y lacras, y vislumbró una nueva era. Por otro, a pesar de ir más allá del concepto epocal y estrictamente histórico de la Ilustración, participó de una actitud típicamente ilustrada, maximizando su programa, atreviéndose a poner en práctica incluso una higiene de sus propios ideales al compulsarlos con la cruda realidad, y no con la sublimada. El antiilustrado epocal se muda en un ilustrado radical, pues la autocrítica es, o al menos debe ser, el afluente más caudaloso de la crítica, y ésta, no lo olvidemos, es el elixir vital de la Ilustración.⁹¹

Por otro lado, y volviendo a la problemática concreta en torno al arte, hay que tener en cuenta que Schiller no se cansa de repetir que el arte, de por sí, no se puede aplicar jamás a la realidad. Porque sería así como el arte perdería su propia libertad. La única manera de que la educación estética pueda casar en la crítica a la ideología estética de De Man es asumir que lo que Schiller excluye y rechaza es precisamente lo que secretamente afirma. De nuevo en la Carta IV se ve claramente, por medio de una

⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 169-171.

⁹⁰ Cfr. Capítulo 3.2. de este trabajo.

⁹¹ Oncina Coves, Faustino: "Schiller y la Ilustración" en Oncina, Faustino y Ramos, Manuel (eds.): *Ilustración y Modernidad en Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia, Universitat de València, 2006. pp. 94-95.

advertencia que, si no se hubiera hecho prácticamente dos siglos antes, parece una contestación contra lo que habría propuesto posteriormente Goebbels:

Cuando el artesano trabaja la masa informe para darle la forma que se adecúe a sus fines, no duda en violentarla, porque la naturaleza a la que está dando forma no merece de por sí ningún respeto. Al artesano no le importa el todo en consideración a las partes, sino las partes en consideración al todo que ha de formar. Cuando el artista elabora esa misma masa, tampoco tiene ningún reparo en violentarla, pero evita ponerlo de manifiesto. No respeta la materia con la que trabaja ni un ápice más que el artesano, pero procurará engañar a aquella mirada que se preocupa de la libertad de esa materia, valiéndose de una aparente deferencia hacia ella. De modo muy distinto actúan pedagogos y políticos, que hacen del hombre su materia y su tarea al mismo tiempo. Aquí, la finalidad vuelve a estar en la materia, y sólo porque el todo sirve a las partes, pueden reunirse las partes en el todo. El político ha de acercarse a su materia con un respeto muy distinto al que demuestra el artista por la suya, no de manera subjetiva ni provocando un efecto engañoso para los sentidos, sino que de manera objetiva, y favoreciendo la esencia interior del hombre, ha de preservar la singularidad y personalidad de su materia⁹².

Por lo tanto, parece que el análisis de De Man consiste únicamente en tomar prestados términos schillerianos para invertirlos violentamente⁹³. Para invertirlos, traducirlos y seleccionarlos arbitrariamente, descontextualizándolos. A la hora de describir el potencial –violento, destructivo, directamente aplicable sobre lo real– político del arte, De Man no tiene en cuenta que, para Schiller, lo que es incontestable es la radical heterogeneidad del arte, su autonomía respecto de todo fin moral o político, que es precisamente lo que le otorga su potencial político. Tanto en las *Briefe* como en otros textos sobre la tragedia y lo sublime Schiller insiste sobre este punto:

Si la finalidad misma [del arte] es moral, pierde lo único que le da fuerza, su libertad, y lo que hace que influya tan universalmente, el aliciente del deleite. El juego se convierte en un asunto serio y, sin embargo, precisamente el juego es la manera como mejor puede realizar su tarea. Solo en la medida en que lleve a cabo su suprema eficiencia

⁹² Schiller, Friedrich: Carta IV, p. 133.

⁹³ Corngold, Stanley: "Potential violence in Paul de Man", ed. cit., p. 128.

estética tendrá una benefactora influencia en la moralidad; pero, solo en la medida en que ejerza su total libertad, podrá cumplir su suprema eficiencia estética⁹⁴.

Por eso, el poeta nunca puede pretender la transformación inmediata de lo real. Porque su ámbito sólo es el del juego estético, que sólo se vuelve serio a condición de no pretender sustituir la seriedad de lo real:

Podéis ver así que el poeta rebasa del mismo modo sus límites al atribuir existencia a su ideal, que al perseguir con ello una determinada existencia. Porque sólo puede llevar a cabo ambas cosas de dos maneras distintas: o bien sobrepasando su derecho poético, es decir, interviniendo por medio del ideal en el terreno de la experiencia y arrogándose la facultad de determinar una existencia real valiéndose de la mera posibilidad; o bien renunciando a ese derecho poético, es decir, dejando intervenir a la experiencia en el terreno del ideal, y limitando la posibilidad a las condiciones que impone la realidad. La apariencia es estética sólo si es sincera (si renuncia explícitamente a todo derecho de realidad), y sólo si es autónoma (si prescinde de todo apoyo de la realidad). Si la apariencia es falsa y finge ser real, y si es una apariencia impura y necesita de la realidad para lograr su efecto, no será entonces nada más que un vulgar instrumento orientado a fines materiales⁹⁵.

Esto es, todo el potencial político del arte descansa en su radical heterogeneidad respecto de la propia política. Descansa sobre la noción de autonomía. Es decir, como hace notar Rancière, es precisamente en función de su autonomía por lo que la estética implica una política⁹⁶. Basándose esa implicación siempre en una distancia insalvable entre ambas que, a la vez y paradójicamente, establece también su íntima conexión y la misma naturaleza de la *eficacia* estética en su *aplicación* a lo real. La eficacia estética es siempre la eficacia de una distancia, de la separación misma. La eficacia de una neutralización⁹⁷ que, por ello, no puede descansar nunca en la aplicación directa de un ideal universal sobre lo real. Incluso el mismo ideal de Libertad puede acabar convirtiéndose de hecho en un axioma dogmático que, al ser aplicado unilateralmente

⁹⁴ Schiller, Friedrich: “Sobre la razón del deleite en los temas trágicos”, ed. cit., pp. 125-126.

⁹⁵ *Ibíd.*, Carta XXVI, pp. 351-353

⁹⁶ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 99.

⁹⁷ *Ibíd.*, “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*, ed. cit., pp. 60-63.

sobre lo real, cortocircuitan la misma libre determinabilidad del individuo⁹⁸. De hecho, de forma paradigmática en su obra *Don Karlos* (1787), puede verse claramente cómo Schiller es perfectamente consciente del potencial violento implícito en la Ilustración y su proyecto emancipatorio y educativo. Esto queda totalmente demostrado no sólo en la obra misma, sino también en el análisis que Schiller realiza sobre ésta y su famoso y controvertido personaje el Marqués de Posa en sus *Briefe über Don Karlos* (1788). Al subordinar lo real por completo al cumplimiento de lo ideal, lo individual –en este caso el príncipe Carlos–, queda por completo destruido⁹⁹. Schiller mismo, entonces, es completamente consciente no sólo de la posibilidad de una degeneración violenta del ideal, sino también de que esa posibilidad se halla inscrita en el mismo ideal de libertad. O, como sugiere Faustino Oncina, de que “esta alberga un momento de violencia en el momento en que, provista de poder, penetra en la realidad y realiza sus ideales [...]. El héroe crea, en nombre de sus ideales, una realidad que acaba devorándole”¹⁰⁰. Schiller, entonces, es bien consciente, desde el principio, de la existencia de una dialéctica de la Ilustración. Por ello, si la libertad ha de realizarse de algún modo en el mundo real, será a través de la introducción de otras instancias que van más allá de la mera potencialidad de los ideales racionales de libertad, armonía o totalidad. Y, desde luego, más allá del azar o de la postulación de una necesidad teleológica o meramente providencial.

De esta manera, el segundo prejuicio en el que se basa de Man queda desmontado. Para este, la cuestión es precisamente que, políticamente hablando, la estética schilleriana no puede sino acabar convirtiéndose en una total aberración, porque pretende la traducción literal de esta universalización estética al mundo socio-político. Dice de Man, “la educación estética no es en ningún caso fallida; de hecho, funciona casi demasiado bien, hasta el punto de ser capaz de esconder la violencia que la posibilita”¹⁰¹. Entonces, lo que critica De Man es que la traducción schilleriana de la estética a la política, que él entiende como la postulación de una armónica universalización de los particulares, realmente resulta, a pesar de todas sus intenciones

⁹⁸ Bodas Fernández, Lucía: “Autonomía y Emancipación. Introducción a la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la Dialéctica de la Ilustración” en *Boletín Nacional de Estética*, 14, año IV, Agosto de 2010, Centro de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina), pp. 3-50.

⁹⁹ Schiller, Friedrich: “Briefe über Don Karlos” en *Teutscher Merkur*, Weimar, 1788. NA XXII: pp. 137-177. Trad. Martina Fernández Polcuch, “Cartas sobre el Don Carlos” en Rohland, Regula y Vedda, Miguel (eds.): *La teoría del drama en Alemania 1730-1850*. Madrid, Gredos, 2004, pp. 345-346.

¹⁰⁰ Oncina, Faustino: “La utopía estética y las aporías de la República de las letras”, Introducción a Schiller, Friedrich: *Seis poemas filosóficos y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, ed. cit., p. 71.

¹⁰¹ De Man, “Formalización Estética”, ed. cit., p 376.

supuestamente emancipatorias, en la coerción de todos los impulsos culturales, especialmente los lingüísticos, que siempre resisten a la totalización y a la clausura¹⁰². En primer lugar, esta crítica queda invalidada por su carácter ideológico, ya que presupone la implicación de esa coerción sin que esta esté garantizada. En segundo, porque la traducción de De Man de Schiller, que es lo que garantizaría la posibilidad de aparición de esa coerción, es precisamente lo que no es tan literal. Esa última acusación se basa en la traducción de una carta enviada por Schiller a Körner el 23 de febrero de 1793. Una de las cartas que, por cierto, componen *Kallias*¹⁰³. Si bien que De Man no especifique el origen de sus fuentes podría entenderse aquí como un presuponer que el lector conoce la existencia del *Kallias*, lo cierto es que las cartas recogidas en este volumen no suponen ni mucho menos la totalidad de la correspondencia entre Schiller y su amigo Körner, por lo que de nuevo podría entenderse como una de las omisiones “interesadas” de De Man quien, de hecho, reconoce en la nota al pie¹⁰⁴ que utiliza una traducción que “ha sido modificada”. Cita De Man:

No conozco mejor imagen para *el ideal de la sociedad bella* que una danza inglesa bien ejecutada, compuesta de figuras y giros complicados. Un espectador situado en el balcón observa una variedad infinita de movimientos cruzados que cambian sus direcciones *de una manera decisiva pero arbitraria* sin chocarse nunca. Todo ha sido dispuesto de manera tan hábil, aunque tan espontánea, que cada uno parece seguir su propio camino, sin cruzarse jamás con el de otro. Una danza como esta es un símbolo perfecto tanto de la libertad personal individualmente afirmada como del respeto personal hacia la libertad ajena¹⁰⁵.

Como afirma Corngold, gracias a esta cita De Man puede afirmar sin tapujos que lo que postula Schiller es el estado estético como una entidad reificada, totalizada, que funciona maquinalmente¹⁰⁶. Sin embargo, lo que Schiller dice es:

No conozco otra imagen más adecuada para *el ideal del bello trato* [*das Ideal des schönen Umgangs*] que una danza inglesa bien ejecutada y compuesta de muchos giros intrincados. Un espectador observa desde la galería innumerables movimientos que se

¹⁰² Jay, Martin: “The Aesthetic Ideology as Ideology”, ed. cit., p. 47

¹⁰³ Schiller, Friedrich: Carta del 23 de febrero de 1793 (pp. 41-87), *Kallias*, ed. cit., pp. 41-87

¹⁰⁴ De Man, Paul: “Formalización estética”, ed. cit., nota 1, p. 355.

¹⁰⁵ Cit. en *Ibíd.*, p. 355. Las cursivas son mías.

¹⁰⁶ Corngold, Stanley: “Potential violence in Paul de Man”, ed. cit., p.126.

cruzan de la manera más llamativa, que cambian su dirección *viva y traviesamente* [*lebhaft und mutwillig*], y que, sin embargo, nunca tropiezan uno con otro. Todo está ordenado de tal manera que el uno ha dejado ya el sitio libre cuando llega el siguiente, todo se acopla de modo tan hábil y tan falto de artificio a la vez, que cada uno parece guiarse por su propio entendimiento y, sin embargo, nunca se cruza en el camino del otro. Es el símbolo más apropiado de la afirmación de la libertad propia y del respeto por la de los demás¹⁰⁷.

Así, donde Schiller está hablando de la *reciprocidad* en una “conducta social bella”, De Man habla directamente del “estado estético ideal” que, en lugar de ser “vivo y travieso”, podría decirse también “juguetón”, está compuesto de “movimientos decisivos y arbitrarios”. De modo que, “es el lenguaje de De Man, no el de Schiller, el que podría comenzar a proyectar una máquina totalitaria”¹⁰⁸. Sin embargo, para De Man, es este tipo de formulación, que Schiller habría realizado malinterpretando a Kant, lo que permitiría utilizar su pensamiento como justificación de los totalitarismos. Porque donde Schiller habla de espontaneidad, De Man entiende deliberadamente una alarmante coerción. Si esta lectura es tan prejuiciosa es, primero, porque se hace precisamente a través de una malinterpretación totalmente deliberada. En segundo lugar, porque se encuadra dentro de esa especie de aprensión *a priori* hacia lo estético (tan *a priori* como esa supuesta valoración acrítica y apriorística del arte de la que acusa a Schiller), ese miedo a la estetización de lo político que se ha convertido en un lugar común absoluto¹⁰⁹. Establecido como una especie de axioma filosófico que no parece merecer, por aporoblemático, una mayor reconsideración. Tiene por otra parte mucha razón Jay al advertir que “cualquier discusión sobre la estetización de la política debe comenzar por la identificación de la noción normativa de la estética que esa discusión presupone. Porque, a no ser que especifiquemos qué se entiende por este término notoriamente ambiguo, es imposible entender por qué su extensión al ámbito de la política es visto como problemático”¹¹⁰. Teniendo en cuenta todas las posibles y divergentes implicaciones de la aplicación de la estética a la política, entender todas ellas como la misma totalización homogeneizadora puede, de hecho, ser ella misma

¹⁰⁷ Schiller, Friedrich: Carta del 23 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., pp. 85-86. Las cursivas aquí también son mías.

¹⁰⁸ Corngold, Stanley: “Potential violence in Paul de Man”, ed. cit., p. 126.

¹⁰⁹ Jay, Martin: “The Aesthetic Ideology as Ideology”, ed. cit., p. 42.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 43.

tachada de ideológica. En tanto que implica la misma violencia que unilateralmente se le atribuye a la estética¹¹¹.

No se pretende entrar aquí a alimentar una discusión acerca del verdadero papel o influencia del pensamiento schilleriano en el fenómeno del nacionalsocialismo como tal, porque este es un debate muy difícil de sostener. Schiller fue efectivamente glorificado durante el período de la “revolución nacionalsocialista” como el poeta de la voluntad libre y el héroe de acción¹¹². Aparte de Goebbels, muchos autores nacionalsocialistas, como Hermann Mettin u Otto Sättele¹¹³, habían planteado el Estado fascista como la realización de la libertad y como la reconciliación de todas las dicotomías que Schiller había planteado: entre el individuo y el Estado, entre la ley y la libertad, el hecho y el derecho. No obstante, para el nacionalsocialismo no era fácil dar cuenta del pensamiento schilleriano más allá de esa manipulación del *Ästhetische Staat*, por lo que dicha glorificación de Schiller se redujo, fundamentalmente, más que al contenido de sus propuestas, a su carácter de ser una de las grandes figuras del pensamiento alemán, como es también el caso de Goethe, Fichte o Hölderlin¹¹⁴. El hecho de que el mismo Goebbels hiciera retirar el monumento a Schiller que, desde 1871 había dominado la Gendarmenmarkt Platz en Berlín¹¹⁵, atestigua una recepción problemática de su figura por parte del nacionalsocialismo. Otro caso que da cuenta de esa problemática es la acogida de *Wilhelm Tell* (1805). Si bien durante el periodo de la revolución esta obra de Schiller fue un claro referente ideológico para el nacionalismo alemán¹¹⁶, el carácter separatista del nacionalismo en torno al cual gira la obra, también hizo que Martin Bormann, uno de los *Reichsleiter* del partido desde 1933, prohibiera su representación y su aparición en las materias impartidas en las escuelas a partir de 1941¹¹⁷. Ahora bien, si esta discusión es tan difícil de sostener es, en primer lugar, porque ese argumento basado en una especie de “cadena de responsabilidades”

¹¹¹ *Ibid.*, 56.

¹¹² Schutjer, Karin: *Narrating Community after Kant. Schiller, Goethe and Hölderlin*. Detroit, Wayne University Press, 2001, p. 26.

¹¹³ Cfr. Mettin, Hermann C.: *Der politische Schiller*. Berlin, Theaterverlag Albert Langen, 1937, p. 25. Y Sättele, Otto: “Die Staatsidee Schillers verglichen mit der Staatsidee des Dritten Reiches”, conferencia pronunciada el 10 de noviembre de 1933 en Marchbar am Neckar, p. 7, cit. en Schutjer, Karin: *Narrating community after Kant*, ed. cit., p. 26.

¹¹⁴ Para un estudio más amplio de la utilización del pensamiento schilleriano por parte del nazismo, así como por parte de sus opositores, cfr. Sala Rose, Rosa: *Diccionario Crítico de Mitos del Fascismo*. Presentación de Rafael Argullol. Barcelona, Península, 2003, pp. 344-348.

¹¹⁵ Cfr. Blasco, Emili J: “Por la ciudad de Federico: Gendarmenmarkt y alrededores”, ABC, 2009, <http://www.abc.es/blogs/muro-berlin/public/post/por-la-ciudad-de-federico-gendarmenmarkt-y-alrededores-1993.asp?d=19970301>

¹¹⁶ Sala Rose, Rosa: *Diccionario Crítico de Mitos del Fascismo*, ed. cit., p. 194.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 195.

puede extenderse *ad infinitum*. Y, en segundo lugar, porque este tipo de acusaciones no sólo se basan en elementos intrínsecos de la propia teoría schilleriana, sino también en las circunstancias históricas externas que rodean su propuesta¹¹⁸. Después de la experiencia de los totalitarismos del siglo pasado, es realmente difícil prever hasta qué punto es posible refutar las sospechas de muchos intérpretes sobre muchos de los autores alemanes que alguna vez fueron ensalzados o utilizados por el nacionalsocialismo, aunque también, fueran utilizados por la oposición al mismo¹¹⁹. Sin embargo, como afirma María del Rosario Acosta, quien lee directamente a Schiller intentando no partir desde esas sospechas, encuentra a un pensador mucho más liberal y mucho más preocupado por la contingencia de lo real de lo que gran parte de la tradición interpretativa ha querido reconocer, aunque no quiera entrar en la discusión de hasta qué punto acusaciones como las de De Man tienen verdadera sustancia histórica¹²⁰, o filosófica. El hecho de que De Man tuviera una preocupación legítima, la del riesgo de comprender orgánicamente los procesos sociales mediante una mala aplicación de la estética, no justifica el modo en que fuerza el pensamiento de Schiller, sobre el que más que verdadera luz histórica, arroja meramente una vaga sombra de sospecha¹²¹. Es más, el acercamiento de De Man da testimonio del carácter muchas veces ideológico de la crítica unilateral a la “ideología estética”. Aunque efectivamente Schiller no sea un filósofo tan sistemático, o incluso si se quiere, tan “bueno”, como Kant. Es posible que Schiller malinterpretara a Kant en muchos aspectos, tanto conceptual como semánticamente. Sin embargo, como hace notar Eva Schaper, mediante esas confusiones que casi sepultan su gran logro, Schiller da en el clavo al reconocer que “la revolución copernicana de Kant nos encierra en un universo claustrofóbico”¹²². En todo caso, las acusaciones de De Man no tienen verdadera fundamentación porque, por muy consciente que fuera de los peligros de una estetización desmedida, introduce a Schiller en el molde proto-fascista de la “ideología estética” mediante un proceder tan deshonesto y arbitrario intelectualmente que invalida

¹¹⁸ Jay, Martin: “The Aesthetic Ideology as Ideology”, op. cit., p. 48. Cfr. Asimismo, *Force fields. Between intellectual history and cultural critique*. Nueva York, Routledge, 1993. Trad. Alcira Bixio, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 143-165.

¹¹⁹ Bernhard, Hans Joachim: “Schiller’s significance for German authors in Anti-Fascist Exile, 1933-1945” (pp. 155-161) en “From Schiller to Derrida: genealogy and deconstruction of the individual” (pp. 103-108) en UGRINSKY, Alexej (ed.): *Friedrich Schiller and the drama of human existence*. New York, Greenwood Press, 1988.

¹²⁰ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 304.

¹²¹ Schutjer, Karin: *Narrating Community after Kant*, ed. cit., p. 22.

¹²² Schaper, Eva: “Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian”, ed. cit., p. 355

por completo su crítica. “El principal germen de la violencia hecha al texto de Schiller por De Man es evidentemente que no consulta fuentes inglesas o alemanas. La triste verdad es que no puede confiarse en De Man para realizar de manera fidedigna la más simple de las operaciones en el campo académico. Su elegante ensayo sobre Schiller y Kleist, [...], comienza mediante una distorsión, procede mediante una deliberada mala traducción y continúa con una clara falsedad antes de comenzar su desfile de fatídicas conminaciones”¹²³. Una verdadera lectura atenta de Schiller no sólo invalida el análisis de De Man, sino que, a la vez, desenmascara la tergiversación y la violencia hacia el primero que implica su proceder hermenéutico. No obstante, lo que no queda desautorizado es esa idea remarcada por Rancière de la ineludible *eficacia* del argumento estético: la estética schilleriana implica y es de por sí una política. Ahora bien, esto no implica necesariamente que sea una política dañina o con aspiraciones totalitarias. Qué políticas pueden venir implicadas en el pensamiento estético de Schiller es precisamente lo que está en cuestión.

La huída hacia la interioridad.

Sin embargo, las bases de las acusaciones de una política peligrosa por parte de Schiller no se reducen únicamente a las expuestas por De Man. No es, ni mucho menos, Rancière el primero en hacer notar que las críticas hacia la obra de Schiller se dividen en aquellos que, como De Man, acusan a Schiller de ser uno de los primeros eslabones en el terrible desencadenamiento de los totalitarismos, y en aquellos otros que acusan a Schiller, bien de la carencia de una verdadera propuesta política, bien de la reducción de la política a una especie de revolución interna y subjetiva. Revolución que se correspondería con la ideología burguesa y que, finalmente, dejaría intacta la realidad que habría pretendido cambiar. Se ha visto cómo Rancière rechazaba esta última crítica por infructuosa y cómo daba más crédito a la primera de las dos actitudes, por muy caricaturesca que esta pueda ser, precisamente porque parte de la idea de que la educación estética es políticamente *eficaz*. Ahora bien, lo que la mayoría de autores pertenecientes a esta segunda corriente de acusaciones contra Schiller denuncian, más que el hecho de que la estética schilleriana sea políticamente ineficaz o realmente

¹²³ Corngold, Stanley: “Potential violence in Paul de Man”, ed. cit., p. 126.

apolítica, es que su política acaba degenerando en un quietismo o en un viraje hacia la interioridad del sujeto individual que no resuelve en absoluto el problema político. Rancière parece presuponer que el quietismo no tiene consecuencias políticas. Sin embargo, una estrategia educacional que encierra irremisiblemente las posibilidades emancipatorias en el interior del sujeto, en esa idea de la autonomía estética, ¿realmente puede ser tildada de *ineficaz*? Al contrario, tendría una eficacia política muy concreta: la negación de la posibilidad del sujeto de actuar y transformar el mundo real. Implicaría la negación de la posibilidad de lo que Rancière entiende como la verdadera política. Esto es, las subjetivaciones como demostraciones del disenso democrático. La fuga hacia la interioridad, la huída de la realidad, sería eficaz como borradura de la política. Sería otra de las caras de lo que Rancière denomina *metapolítica*. Y sería la ambigüedad de Schiller a la hora de explicar o proponer el paso de la emancipación individual a la colectiva, o el paralelismo demasiado fácil que podría decirse que establece entre ambas dimensiones lo que daría base a esas acusaciones de quietismo político.

Ahora bien, realmente, muy pocos autores acusan a Schiller de carecer por completo de una verdadera política. Ni siquiera la crítica de Lukács o Abusch que se ha expuesto anteriormente se encaminaría en ese sentido. Las críticas al excesivo énfasis schilleriano en la autonomía estética se refieren más bien a la generación de una *política ideológica*. De una política irresponsable. Ideológica en el sentido en que Peter Bürger habría definido la ideología burguesa pensando sobre la teoría de lo sublime kantiano: “es una ideología que cambia la realidad mientras que la piensa de otra manera”¹²⁴. Es decir, una ideología que parece creer que la posibilidad de una transformación de la realidad puede descansar sobre el mero hecho de pensarla de una manera diferente. No obstante, un caso concreto de una intérprete que niega la propuesta de una verdadera política al pensamiento schilleriano es el de Martha Woodmansee, que centra sus ataques también en la noción de autonomía estética en el pensamiento de Schiller¹²⁵. Esta había negado que el origen de la noción de autonomía estética o del desinterés pueda ser atribuido a Kant¹²⁶, situándolo en un texto publicado en 1785, cinco años

¹²⁴ Bürger, Peter: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *Crítica de la estética Idealista*. Madrid, Visor, 1996, p. 204

¹²⁵ Woodmansee, Martha: *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York, Columbia University Press, 1994

¹²⁶ *Ibíd.*, “The Interests in Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany”, *Modern Language Quarterly* 45: 1, Washington, Duke University Press, 1984, pp. 22-47. Peter Bürger también destaca el papel de Moritz en el desarrollo del concepto de autonomía, aunque desde otro enfoque. Cfr. Bürger, Peter: *Crítica de la estética Idealista*, ed. cit., p. 79.

antes que la *Kritik der Urteilskraft*. Se trata de “Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten”, de Karl Philipp Moritz¹²⁷. El mismo título del texto deja clara la intención de Moritz, esto es, unificar todas las manifestaciones del arte bajo la noción de auto-suficiencia:

En la contemplación del objeto bello [...] reduzco el propósito al objeto mismo: lo considero como algo que es *completo*, no en mí, sino en *sí mismo*, por lo que constituye una totalidad en sí mismo, y me complace por sí mismo. [...] Por lo tanto, el objeto bello ofrece un placer mucho mayor y desinteresado que el objeto meramente útil¹²⁸.

Para Woodmansee, esta afirmación de Moritz sobre el *valor intrínseco* de las obras de arte supone el punto de inflexión, “la ruptura más radical” con todo el pensamiento estético precedente. “Porque las artes, hasta este momento, habían sido percibidas como interviniendo directamente en la vida humana –impartiendo y fortaleciendo creencias, comunicando verdades (y, por supuesto, también falsedades) de una manera agradable– y su valor había sido medido *instrumentalmente*, en términos de su éxito (o fracaso) a la hora de servir a estos propósitos humanos más amplios”¹²⁹. Una vez pasadas por el filtro kantiano, estas ideas habrían pasado a dominar todo el pensamiento occidental sobre el arte. La idea de Moritz de la perfección interna de las obras de arte frente a la artesanía¹³⁰ –en tanto que objetos útiles– implica directamente “que los efectos de una obra de arte sobre la audiencia son irrelevantes para su valor”¹³¹. Para esta, lo que está haciendo Moritz es transferir las propiedades de autosuficiencia de la divinidad a las obras de arte¹³². El arte como “un todo coherente y armonioso”¹³³, y que debe ser contemplado desinteresadamente por sí mismo, reproduce la actitud que el pietismo considera adecuada para la contemplación de lo divino. Destacando así mismo la pérdida momentánea de la individualidad en las obras de arte, Woodmansee está apuntando implícitamente al momento de heteronomía que esconde la absoluta autonomía de la obra de arte para Moritz:

¹²⁷ Moritz, Karl P.: “Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten”, Berlin, *Berlinische Monatsschrift*, Bd. 5, Marzo: 1785. Recogido en *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Ed. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen, Max Niemeyer, 1962.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹²⁹ Woodmansee, Martha: “The Interests in Disinterestedness”, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁰ Moritz, Karl Phillip: “Versuch”, *ed. cit.*, p. 4.

¹³¹ Woodmansee, Martha: “The Interests in Disinterestedness”, *op. cit.*, p. 30.

¹³² *Ibid.*, p. 31.

¹³³ Moritz, Karl Phillip: “Versuch”, *ed. cit.*, p. 8.

En tanto que el objeto bello cautiva completamente nuestra atención, desvía nuestra atención momentáneamente de nosotros mismos, con el efecto de que parecemos perdernos a nosotros mismos en el objeto bello; y precisamente esta pérdida, este olvido de nosotros mismos, es el más alto estadio del placer puro y desinteresado que la belleza nos concede¹³⁴.

Esto implica, que la teoría de la autonomía del arte en sus orígenes, no es sino una teología desplazada¹³⁵, que tendrá un efecto radical para la transformación de la relación entre el artista, la obra de arte y el espectador. Porque, si la única consideración a tener en cuenta a la hora de entender lo que sería el verdadero arte no es sino su perfección interna, esto finalmente implica que, el hecho de agradar a la audiencia o no, supone una consideración meramente pragmática. Una cuestión práctica que no tiene cabida en la obra de arte como “todo coherente y armonioso”. Esta exclusión de su función de agradar al espectador, a su vez, genera una irremisible división de la audiencia entre un grupo selecto, los hombres de gusto, y las masas, ansiosas de un espectáculo que el verdadero arte no podría proveer. A partir de ahora, si una obra de arte no agrada a la audiencia, ello no es signo de una imperfección del arte, sino de una falta de sensibilidad del público¹³⁶. De este modo, Woodmansee sostiene que, para los escritores alemanes del siglo XVIII, la noción de un arte verdadero resulta “no sólo un muy conveniente, sino también poderoso, conjunto de conceptos con el que poder abordar la apurada situación en la que se encontraban –conceptos como *difícil*, “bellas”–, mediante los cuales, la pérdida de facto de una instrumentalidad directa del arte podía ser recuperada como una (suprema) verdad”¹³⁷. La cuestión a la que apunta Woodmansee es que, dados los cambios socioeconómicos en la Europa del siglo XVIII, que afectaron claramente también al mundo del arte, ese énfasis de Moritz en dejar fuera del mundo del arte toda consideración pragmática no es sino un intento interesado de defender su propia obra artística de una potencial falta de éxito: “intercambiando la medida del valor de la obra de arte desde su efecto placentero sobre la audiencia a tales consideraciones puramente intrínsecas como “la perfección de la obra misma”, Moritz defiende su propia y difícil escritura contra la eventualidad de una recepción hostil o

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 5.

¹³⁵ Woodmansee, Martha: “The Interests in Disinterestedness”, *op. cit.*, p. 33

¹³⁶ *Ibíd.*, pp. 34-35.

¹³⁷ *Ibíd.*, *The Author, Art and the Market*, ed. cit., p. 32.

indiferente”¹³⁸. Esto es, la noción de autonomía inaugurada por Moritz defiende al arte frente a los devaneos del mercado¹³⁹. No se trata aquí de discutir si Woodmansee tiene razón al atribuir el concepto de autonomía y desinterés a Moritz antes que a Kant, sino del desarrollo que hace del mismo en relación con Schiller. Porque, para Woodmansee, el problema es que Schiller produce su teoría estética animado por los mismos intereses espurios que Moritz. Schiller, sintiéndose rechazado por el gran público, habría formulado su propuesta de la autonomía estética como una estrategia para salvar su ego de ese rechazo. La obra de los grandes poetas alemanes, por ejemplo Wieland, Goethe y, por supuesto el mismo Schiller, había visto reducida su audiencia, y por lo tanto sus beneficios materiales, a la élite intelectual de Alemania¹⁴⁰. Por ello, en lugar de haber intentado producir una poesía que “moviese” a la audiencia, utiliza la noción de autonomía frente a la de instrumentalización para su propio beneficio. Ahora bien, al contrario que para De Man, para Woodmansee, lo que implica esta formulación schilleriana no es una política peligrosa, sino la carencia de toda verdadera política¹⁴¹. La estética schilleriana no es sino una retirada y una defensa frente a las demandas del mercado y el problema político de las *Briefe*, generado por la famosa ambigüedad acerca del carácter de medio o fin del estado estético, no llevaría sino a la construcción de una esfera estética elitista que invalidaría la autonomía individual en tanto que niega la validez de los juicios de gusto individuales y subjetivos¹⁴².

Woodmansee tiene razón a la hora de indagar acerca de las condiciones materiales para el surgimiento y desarrollo de la esfera estética como autónoma. Una autonomía “enraizada en los cambios de gran alcance en la producción, distribución y consumo del material de lectura de finales del siglo XVIII”¹⁴³. Sin embargo, su excesivo enfoque hacia las motivaciones personales de Moritz y Schiller parece reducir por completo el problema de la estética contemporánea a la supuesta mezquindad de escritores individuales. Según Jonathan Hess, Woodmansee, al enfatizar el modo en el que la idea de autonomía estética únicamente privilegia la alta cultura de una élite estética, olvida muchas otras fuerzas históricas significativas que entraron en juego a la

¹³⁸ Ibíd., “The Interests in Disinterestedness”, ed. cit., p. 46. Cfr. Asimismo, *The Author, Art and the Market*, ed. cit., p. 32.

¹³⁹ Ibíd., “The Interests in Disinterestedness”, ed. cit., p. 47.

¹⁴⁰ Ibíd., p. 41.

¹⁴¹ Ibíd., *The Author, Art and the Market*, ed. cit., p. 59.

¹⁴² Ibíd., pp. 58-59.

¹⁴³ Ibíd., p. 32.

hora de formar la categoría de “arte como tal”¹⁴⁴. Si bien la autora se pierde en dicha disquisición sobre las motivaciones personales y en la separación entre alta y baja cultura, su argumento implícito es el de la “inevitabilidad del desarrollo del concepto de la estética dados los efectos que la democratización de la cultura tiene entre el autor y su audiencia”, ya que una vez que la audiencia se transforma en una masa heterogénea de público lector, se pierde la correspondencia previamente asignada entre las formas retóricas y la reacción de la audiencia¹⁴⁵. Ahora bien, hay que tener en cuenta desde qué idea de la democracia está pensando Woodmansee. Porque, hasta ahora, está repitiendo palabra por palabra lo que Rancière entiende por el régimen ético del arte, esto es, el arte como transmisor de un mensaje de verdad o falsedad. Ella misma reconoce adscribirse a la corriente del relativismo estético, evidentemente liberal, “que afirma la completa integración del arte en una economía en la que el valor del objeto es una función de su utilidad para los consumidores, que no pueden estar errados –si no es por el hecho de consumir demasiado poco”¹⁴⁶. Por ello, para Woodmansee, Schiller sustrae la autonomía al individuo al trasladarla a la obra de arte, por lo que la autonomía estética schilleriana no es sino un intento de usurpar la libertad subjetiva del espectador. No obstante, no tiene en cuenta, por cierto, que Schiller habla de la autonomía de la experiencia, no de la obra: “lo estético como algo que se constituye entre el contemplador y la obra”, que dirá Bürger¹⁴⁷. Ahora bien, esta acusación implica también preguntarse acerca de qué nociones de subjetividad y libertad está manejando aquí Woodmansee que, de nuevo, admite que lo que ella entiende por subjetividad es la propia del individualismo liberal, lo que genera a su vez su confianza en la idea de un mercado libre de la cultura¹⁴⁸. Esta sería, para ella, la más “democrática” de las culturas estéticas, sin tener en cuenta en absoluto, sin embargo, cuestiones como las de dominación de clase o de jerarquía social. Por ello, esta “democratización” realmente sólo favorece a la misma élite que ella creía encontrar en los presupuestos de Moritz, Kant y Schiller: una clase alta “que premia libremente a los miembros de la clase trabajadora con la relativa validez de sus pintorescas opiniones porque estas no tienen ni pueden tener ninguna consecuencia política dada la actual estructura económico-política

¹⁴⁴ Hess, Jonathan: *Reconstituting the Body Politic: Enlightenment, Public Culture and the Invention of Aesthetic Autonomy*. Detroit, Wayne State University Press, 1999, p. 17.

¹⁴⁵ Kaiser, David A.: *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, ed. cit., p. 42.

¹⁴⁶ Woodmansee, Martha: *The Author, Art and the Market*, ed. cit., p. 136.

¹⁴⁷ Bürger, Peter: *Crítica de la Estética Idealista*, ed. cit., p. 83

¹⁴⁸ Idem.

del estado”¹⁴⁹. Woodmansee sigue la tradición del liberalismo británico que enfatiza el deseo individual y su satisfacción como el culmen de la libertad. Siendo esta, por cierto, la posición ética análoga a aquella posición estética que ve la esencia de la obra de arte es su libertad de toda regla¹⁵⁰. Esto es, *l’art pour l’art* que tanto temor había producido en Benjamin. Evidentemente, Schiller ya se había manifestado en contra de este excesivo énfasis en el deseo individual, que no puede satisfacer ni apelar al ser humano como un todo. Frente esa idea de la libertad como libertad frente a toda ley, afirma Schiller en la Carta XVIII contra lo que él denomina los estetas *sensualistas*:

No tienen en cuenta que la libertad, a la que consideran con todo derecho la esencia de la belleza, no consiste en carecer de leyes, sino en la armonía de las leyes, que no es arbitrariedad, sino suprema necesidad interna¹⁵¹.

Esto no quiere decir sino que, para Schiller, la libertad no es una autonomía total de la ley, sino que consiste en seguir la propia ley interna. Lo que nunca es signo de falta de libertad, sino, al contrario, de auto-desarrollo. La satisfacción libre del deseo individual nunca puede colmar la libertad del ser humano como un todo, porque se reduce únicamente a la dimensión temporal del mismo:

La inclinación puede decir tan solo: esto es bueno para *tu individualidad y tu necesidad* presente, pero la variación arrastrará contigo tu individualidad y tu necesidad presente y, lo que ahora anhelas ardientemente, lo hará un día objeto de tu aversión¹⁵².

Pero esto no significa en absoluto una anulación de la libertad del individuo. De la misma manera que criticaba a esos filósofos *sensualistas*, Schiller responde a la necesidad de determinación que los *racionalistas* oponen a la exigencia de libertad de los sensualistas. Los racionalistas, “no tienen en cuenta que la determinación que, con el mismo derecho exigen de la belleza, no consiste en excluir ciertas realidades, sino en incluirlas absolutamente a todas, en que no es, pues, limitación, sino infinitud”¹⁵³. Como muchos otros antes que ella, Woodmansee está acusando a Schiller de un exacerbado formalismo estético que no tiene en cuenta las manifestaciones individuales

¹⁴⁹ Kaiser, David A.: *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, ed. cit., p. 47.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 48.

¹⁵¹ Schiller, Friedrich: Carta XVIII, pp. 263-265.

¹⁵² *Ibíd.*, Carta XII, p. 207.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. Carta XVIII, p. 265.

de los fenómenos, una vez más, basándose en la afirmación schilleriana de la autonomía de la experiencia estética respecto al contenido concreto de las obras de arte o del potencial efecto que estas pudieran tener sobre el público:

En una obra de arte verdaderamente bella no cuenta el contenido, todo depende de la forma; pues sólo la forma puede influir en la totalidad del ser humano, en cambio, el contenido sólo influye en las fuerzas particulares de los hombres. El contenido, por muy sublime y universal que sea, actúa siempre limitando al espíritu y, por ello, la verdadera libertad estética sólo podemos esperarla de la forma¹⁵⁴.

Efectivamente, como afirma Woodmansee, Schiller enfatiza y privilegia claramente la forma estética de las obras de arte sobre cualquier tipo de contenido y sobre sus potenciales características representacionales y afectivas. El problema es que Woodmansee no indaga verdaderamente en la razón de dicho privilegio. Si Schiller le niega a la esencia del arte la intención de mover pasionalmente al espectador –“el infalible efecto de lo bello consiste en liberarnos de las pasiones”¹⁵⁵–, es porque quiere salvaguardar al arte de toda posibilidad de manipulación: de ser manipulado y de manipular a la audiencia. De hecho, Schiller continúa:

Un arte apasionado es un contrasentido [...]. No menos contradictorio es el concepto de un arte instructivo (didáctico) o edificante (moral), porque nada se opone tanto al concepto de belleza, como otorgarle al ánimo una determinada tendencia¹⁵⁶.

De nuevo, nada afecta más a la libertad del arte que presuponer su propia eficacia, ya sea a la hora de mover las pasiones o de pretender inculcar enseñanzas o doctrinas morales al espectador. Pero, por otro lado, evidentemente esta afirmación no significa que se valore más la libertad del arte como tal que la del espectador. Lo único que el arte que Schiller defiende no presupone en ningún caso su efecto potencial. Esta idea indica que nada está más lejos de su concepción de la educación estética que el adoctrinar al espectador “embriagándole” o “sermoneándole”: usurpando por tanto su

¹⁵⁴ *Ibíd.*, Carta XXII, p. 301.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, Carta XXII, p. 303. Esto no quiere decir, sin embargo, que Schiller rechace por completo que lo bello posea un componente emocional. De la tragedia, por ejemplo, dice a continuación que, como arte emocional, “cuanto más perfectas, tanto más preservan la libertad de ánimo en los momentos pasionales más tormentosos”.

¹⁵⁶ *Ídem.*

libertad individual para imponerle el efecto previsto. De la misma manera, todo fin o tendencia doctrinaria o moralizante del arte suponen una dependencia del mismo de su propio contenido¹⁵⁷. Pero, también una dependencia del espectador del efecto potencial que espera de un contenido. Es en este sentido que, para Adorno, la autonomía del arte es irrevocable¹⁵⁸. Una vez que el arte se ha desvinculado de toda finalidad, es capaz de recuperar esa autonomía ante todo intento de utilización. Y esto se debe, según el mismo Adorno, precisamente a la contradicción insuperable e inherente al doble carácter del arte: ser al mismo tiempo un hecho social y autónomo de la sociedad.

El arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo. Al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como «socialmente útil», el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia¹⁵⁹.

Sin embargo, si en una cosa tiene razón Woodmansee es precisamente en insistir en que el surgimiento del concepto de un arte autónomo no puede ni debe ser abordado como un acontecimiento estrictamente filosófico¹⁶⁰. Jonathan Hess hace suya esta insistencia de Woodmansee, aunque no refiriendo la cuestión únicamente a los problemas causados por la expansión del mercado literario. Su argumento es que, “como fenómeno cultural, la teoría de la autonomía estética claramente necesita ser estudiada en términos de su discontinuidad con modos previos de conceptualizar y categorizar esos objetos que ahora agrupamos bajo el concepto de arte. Aunque el cambio de paradigma decisivo que da lugar al concepto de un arte autónomo representa algo más que un fenómeno perteneciente al mundo del arte”¹⁶¹. Un poco más arriba, Hess había afirmado también que el surgimiento de la noción de autonomía responde también a “una ansiedad fundamental respecto a la posibilidad de una Ilustración politizada en Alemania”. Ahora bien, toda esta argumentación finalmente se refiere a una preocupación. Aquella por el carácter ideológico que la misma noción de autonomía lleva dentro de sí. Bürger recuerda que el proceso de independización del arte como esfera autónoma está plagado de contradicciones: “como el público, la autonomía del arte es también una categoría de la sociedad burguesa que desvela y oculta un real

¹⁵⁷ *Ibíd.*, Carta del 18 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., p. 31.

¹⁵⁸ Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*, ed. cit., p. 9.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 298.

¹⁶⁰ Woodmansee, Martha: *The Author, Art and the Market*, ed. cit., p. 8.

¹⁶¹ Hess, Jonathan: *Reconstituting the body politic*, ed. cit., p. 18.

desarrollo histórico”¹⁶². Esto es, la noción de autonomía estética posee una complejidad que contiene tanto un elemento de realidad, un momento de verdad, y un elemento ideológico. De este modo, la fuerza de la estética idealista reside precisamente en que no es mera reconciliación, sino que “establece una relación entre las contradicciones reales de la sociedad burguesa y el arte”¹⁶³. Retomando esas últimas ideas de Adorno, Bürger afirma que, si bien el carácter autónomo del arte lo libera y forma como un ámbito de percepción ajeno a finalidad o interés alguno, finalmente se da una coincidencia entre la concepción del arte como esfera autónoma y la ideologización de dicha esfera¹⁶⁴. Esta preocupación puede apreciarse ya en el mismo Adorno: “en general, no se puede pensar en la autonomía del arte sin el disimulo del trabajo”¹⁶⁵. He aquí la contradicción inherente al concepto de autonomía del arte. Si bien no deja de ser irrevocable, por otro lado, “carga con el estigma de la deformación ideológica, en la medida en que ya no permite ver la realidad social”¹⁶⁶. Se trata de la ocultación del trabajo tanto por parte del productor como del receptor como momento ideológico¹⁶⁷.

Por otro lado, es cierto que un arte vinculado a cierta función social, como puede serlo un arte al servicio del rito y del culto, no puede tomar una posición. Sólo un arte con cierta autonomía puede hacerlo. Pero la toma de posición implica también una heteronomía posterior¹⁶⁸ respecto a ese posicionamiento mismo. Sin embargo, “la obra en la que lo estético se ofrece por primera vez como un particular objeto de placer, podría estar unida en su génesis a un poder aurático, pero esto no cambia el hecho de lo que ella hace posible, para un desarrollo histórico ulterior, un determinado tipo de placer (el estético), y contribuye así a crear el ámbito de lo que llamamos arte”¹⁶⁹. Bürger afirma que la consolidación de la noción de autonomía del arte, cuyos antecedentes se hallan en el desarrollo de las artes figurativas durante el Renacimiento, se da en el siglo XVIII con la aparición de una “estética sistemática como disciplina filosófica, que va a producir un nuevo concepto de arte autónomo”¹⁷⁰. De esta manera, el arte aparece a partir de la constitución de la estética como una esfera natural del conocimiento filosófico, siendo la consecuencia principal que la actividad artística

¹⁶² Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*, ed. cit., p. 84

¹⁶³ *Ibid.*, *Crítica de la estética idealista*, ed. cit., p. 79

¹⁶⁴ *Ibid.*, *Teoría de la Vanguardia*, ed. cit., p. 92.

¹⁶⁵ Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*. Munich/Zurich, Knaur, 1963, pp. 88 y ss. Cit. en Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*, ed. cit., p. 83.

¹⁶⁶ Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*, ed. cit., p. 83.

¹⁶⁷ *Ibid.*, *Crítica de la estética idealista*, ed. cit., p. 85.

¹⁶⁸ *Ibid.*, *Teoría de la Vanguardia*, ed. cit., pp. 87, 91-92

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 93.

afecte a la totalidad de las actividades sociales y, al mismo tiempo, se enfrente a ellas en abstracto. Cabría preguntarse ahora hasta qué punto es paralela esta argumentación con la de Rancière: la estética como esa conjunción de autonomía y heteronomía que propone su propia política, la *metapolítica*, enfrentándose a esa totalidad de las actividades sociales como un mundo aparte.

De ahí, también otras acusaciones tan graves como la de Gadamer, mucho mejor argumentada que la de De Man, y que parte de una perspectiva totalmente opuesta. A saber, que el énfasis excesivo en la autonomía del arte desvía de modo erróneo la comprensión de la experiencia estética a un ámbito prácticamente ajeno al de la vida y la realidad social. Sin embargo, la conclusión es la misma que la de De Man: la educación estética schilleriana es idealismo puro. El mismo sesgo estético aparece, para Gadamer, como un argumento en sí y por sí idealista¹⁷¹ y la idea de juego schilleriana, como mero subjetivismo radical¹⁷²: “esta definición del hombre que juega, popularizada sobre todo por Schiller, sólo capta la verdadera estructura del juego en su apariencia subjetiva. Pero el juego es en realidad un proceso dinámico que engloba al sujeto o sujetos que juegan”¹⁷³. O, como afirma en *Die Aktualität des Schönen*, el juego implica siempre un “jugar-con”, una participación. El juego, para Gadamer, es un “hacer comunicativo”¹⁷⁴. Es decir, para Gadamer, al contrario que para Schiller o Marcuse, la actividad del juego aparece como una demostración concreta del carácter ilusorio del individuo plenamente autónomo, precisamente porque el juego está más allá de lo individual: es una estructura en la que la individualidad quedaría disuelta. Entonces, la función del arte no sería sino la creación de comunidad: “el impulso comunicativo que el arte exige de nosotros y en el que todos nos unimos”¹⁷⁵. De ahí también su privilegio de la definición del arte como celebración o “fiesta”: “la fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa”¹⁷⁶.

Por ello, Gadamer está acusando a Schiller de comprender la educación estética no como una instancia de creación de comunidad, de comunicación¹⁷⁷, sino como una

¹⁷¹ Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode II. Ergänzungen-Register*. Tübingen, Mohr, 1986. Trad. Manuel Olasagasti. *Verdad y Método II*. Salamanca, Sígueme, 1992, p. 114.

¹⁷² *Ibid.*, p. 121.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 150. Cfr. Asimismo, *Estética y Hermenéutica*, ed. cit., pp. 133, 169.

¹⁷⁴ *Ibid.*, *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1977. Trad. Antonio Gómez Ramos, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Int. Rafael Argullol. Barcelona, Paidós, 1991, p. 69.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 73-74

“educación para el arte”¹⁷⁸ que insta una libertad ilusoria que pretende ocultar o negar la realidad. En el proceso que, en *Verdad y Método*, Gadamer denomina la “subjektivización” de la estética y que habría sido llevada a cabo en primer lugar por Kant¹⁷⁹, Schiller representa el punto clave y culminante. Porque, a partir de él, aparece el dualismo insalvable¹⁸⁰ de la oposición total entre apariencia y realidad:

Ahora el arte se opone a la realidad práctica como arte de la apariencia bella, y se entiende desde esta oposición. En el lugar de la relación de la complementación positiva que había determinado desde antiguo las relaciones entre arte y naturaleza, aparece la oposición entre apariencia y realidad¹⁸¹.

La consecuencia de esto es que, en lugar de pensar el arte como un perfeccionamiento de la realidad, en esa especie de autorreferencialidad de la apariencia, se corre el peligro de concebirlo como un enmascaramiento o deformación de lo real: “conceptos como imitación, apariencia, desrealización, ilusión, encanto, ensueño, están presuponiendo la existencia de un ser auténtico del que el ser estético sería diferente. En cambio, la vuelta fenomenológica a la experiencia estética enseña que esta no piensa en modo alguno desde esta referencia y que, por el contrario, ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta”¹⁸². Precisamente en la medida en que Schiller pretende relacionar directamente la autonomía del arte con una mirada antropológica de la libertad humana, su propuesta se convierte en la introducción de una experiencia totalmente enajenadora: “la conciencia estética implica una enajenación de esta”¹⁸³. Mediante la introducción de la necesidad de la formación del estado estético, Schiller habría desviado el interés por la construcción de la verdadera libertad moral y política hacia la construcción de una sociedad cultural interesada por el arte, en la que la reconciliación particular del ideal y la vida no es más que una ilusión efímera y deformante: la libertad del ánimo que sólo es verdadera en ese estado estético, no en la realidad¹⁸⁴. Esto podría demostrarse por afirmaciones como la siguiente: “el hombre practica su derecho de soberanía en el arte de la apariencia. [...] Pero el hombre sólo

¹⁷⁸ *Ibíd.*, *Verdad y Método I*, ed. cit., p. 122.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 75-120

¹⁸⁰ Como también recalca De Man. Cfr., “Kant y Schiller”, ed. cit., p. 216

¹⁸¹ Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y Método I*, ed. cit., p. 122

¹⁸² *Ibíd.*, p. 123.

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 124.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 122-123.

posee este derecho soberano en el mundo de la apariencia, en el reino inanimado de la imaginación, y lo posee sólo si se abstiene escrupulosamente de proclamar la existencia teórica de este mundo de la apariencia, y si renuncia a conferirle existencia práctica”¹⁸⁵. Esta crítica de Gadamer entronca con la clásica acusación de pensamiento meramente ideológico que se le ha hecho a Schiller por parte de pensadores de corte marxista y que puede encontrarse en Lukács o en Eagleton y que Peter Bürger habría descrito como la forma fundamental de la ideología burguesa: “es una ideología que cambia la realidad mientras que la piensa de otra manera”¹⁸⁶. Ahora bien, Bürger entiende que la utilización schilleriana de la noción kantiana de autonomía del arte consigue dar el giro definitivo a la función social de lo estético. Precisamente a partir de la conciencia de la situación del arte en la “época burguesa” y desde la desvinculación del mismo de la vida práctica, es como Schiller consigue darle un sentido a la educación estética: a partir de la desvinculación del arte de fines inmediatos el arte queda ligado a su función social, que no será otra cosa que la elevación de la humanidad¹⁸⁷. El arte en la época burguesa, entendido como esfera autónoma, representaba una posibilidad de salvación más allá de las terribles condiciones sociales, económicas y políticas del momento histórico desde el cual Schiller escribía. Bürger reconoce que, en Schiller, la defensa de la autonomía del arte se hace en base no a meros intereses ideológicos, sino a partir de la misma situación política de su tiempo –evidentemente el terror de la Revolución Francesa–, que invalida tanto la confianza de Rousseau en la bondad natural del hombre, como la confianza ilustrada en la posibilidad de liberación mediante la educación del entendimiento:

En las clases más bajas y numerosas de la sociedad se advierten impulsos primitivos y sin ley que, una vez deshechos los lazos del orden social, se desencadenan y apresuran con furia indomable a satisfacer sus impulsos animales. [...] La disolución del Estado [de urgencia] es la mejor justificación para la necesidad de su existencia. La sociedad, una vez desatados los lazos que la fundamentan, en lugar de progresar hacia una vida orgánica, se precipita de nuevo en el reino de las fuerzas elementales.

Por otra parte, las clases cultas nos proporcionan la imagen todavía más repulsiva de una postración y de una depravación de carácter que indigna tanto más cuanto que la cultura es su misma fuente. [...] El hijo de la naturaleza se convierte, cuando se

¹⁸⁵ Schiller, Friedrich: Carta XXVI, p. 351

¹⁸⁶ Bürger, Peter: *Crítica de la estética Idealista*, ed. cit., p. 204. Cfr. Así mismo, Ibíd., *Teoría de la Vanguardia*, ed. cit., p. 94.

¹⁸⁷ Ibíd., p. 96.

sobreexcede, en un loco frenético; el discípulo de la cultura, en un ser abyecto. La ilustración de la que se vanaglorian, no del todo sin razón, las clases más refinadas, tienen en general un influjo tan poco beneficioso para el carácter, que no hace sino asegurar la corrupción valiéndose de preceptos¹⁸⁸.

Bürger afirma que lo fundamental de esta concepción schilleriana es que no concibe esta situación en términos de una condición antropológica perenne. Es un producto histórico del desarrollo de la cultura y, de hecho, tiene como origen la división del trabajo¹⁸⁹. La división del trabajo que Schiller había detectado ya en su temprano escrito sobre Moisés y que desarrolla como problema sobre todo en la Carta VI: “no sólo sujetos individuales, sino *clases enteras de hombres*, desarrollan únicamente una parte de sus capacidades, mientras que las restantes, como órganos atrofiados, apenas llegan a desarrollarse”¹⁹⁰. Y, un poco más abajo, también en la misma Carta, “fue el propio arte el que infligió esa herida a la humanidad moderna. Al tiempo que, por una parte, la experiencia cada vez más amplia y el pensamiento cada vez más determinado hacían necesaria una división más estricta de las ciencias y, por otra, el mecanismo cada vez más complejo de los Estados obligaba a una separación más rigurosa de los estamentos sociales y de los oficios, también se fue desgarrando la unidad interna de la naturaleza humana, y una pugna fatal dividió sus armoniosas fuerzas”¹⁹¹. De este modo, la oposición entre las dos naturalezas propias del ser humano, que en esta Carta Schiller denomina “entendimiento intuitivo” y “entendimiento especulativo”, adquiere ahora un carácter plenamente histórico mediante la lucha de clases y la división del trabajo pero, por ser histórico, es también potencialmente superable. Es entonces cuando Schiller introduce la idea del *arte* como la “nueva” forma de *cultura* que podría superar dicha separación: “debemos ser capaces de restablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que el arte ha destruido, mediante otra *Arte* más elevado”¹⁹². Como se argumentaba en el tercer capítulo de este trabajo, el hecho de que Schiller diferencie aquí entre “die Kunst” y “eine höhere Kunst”, no se refiere tanto a una diferenciación entre “baja” y “alta” cultura, sino a que existe otra posibilidad de entender esa *cultura*. No de la forma *artificial* y separada de lo real, que es precisamente lo que ha llevado a

¹⁸⁸ Schiller, Friedrich: Carta V, pp. 137-139.

¹⁸⁹ Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*, ed. cit., p. 97. Cfr. Asimismo, Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 29.

¹⁹⁰ Schiller, Friedrich: Carta VI, p. 145. Las cursivas son mías.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 147.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 159.

la ruptura tanto en el seno de los individuos y de la sociedad, sino la cultura como el arte que, ya en el seno mismo de la sociedad y el individuo fragmentados, debe poder formar la totalidad de las capacidades humanas. El arte como “un ámbito surgido de la praxis vital (“arte superior”)”, dice Bürger, un arte que, precisamente en función de su renuncia a intervenir directamente en lo real, encuentra su función social fundamental¹⁹³: el desarrollo de la naturaleza humana como condición *sine qua non* para ser “la artífice y garantizar la realidad de la creación política de la razón”¹⁹⁴. El impulso de juego, en el que ambos impulsos quedarían mutuamente anulados, es precisamente el detonante que permite el desarrollo y perfeccionamiento de la naturaleza humana que habrá de dar lugar a una comunidad política libre. Por eso, la idea de juego no puede entenderse como una especie de mero ornamento, esa “ilusión efímera y deformante”. Si fuera así, efectivamente, la idea del juego en Schiller no sería más que un burdo esteticismo. Pero la cuestión es que el juego del que habla Schiller, “es el juego de la vida misma, más allá de la necesidad y la compulsión externa —es la manifestación de una existencia sin miedo y ansiedad, y así, es la manifestación de la libertad misma”¹⁹⁵. Precisamente por eso, el juego se presentaba como la solución a un problema político: “la liberación del hombre de una condición existencial inhumana”¹⁹⁶. Como efectivamente afirmaba Schiller en la Carta XV:

Pero, habréis estado ya tentados de replicarme desde hace rato, si se convierte a la belleza en simple juego, ¿no la estamos acaso degradando a esas frivolidades que, desde siempre, han venido denominándose juego? ¿Acaso no se contradice con el concepto de razón y con la dignidad de la belleza, que, con todo, hemos considerado un instrumento de cultura, el reducirla a un simple juego, [...]?

Pero, ¿cómo considerarlo un simple juego, sabiendo como sabemos que, de todos los estados del hombre, es precisamente el juego y sólo el juego el que le hace perfecto, y el que despliega de una vez su doble naturaleza? [...]

Porque, para decirlo de una vez por todas, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega¹⁹⁷.

¹⁹³ Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*, ed. cit., p. 99.

¹⁹⁴ Schiller, Friedrich: Carta VII, p. 161.

¹⁹⁵ Marcuse, Herbert: *Eros y civilización*, ed. cit., p. 177.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 176.

¹⁹⁷ Schiller, Friedrich: Carta XV, pp. 237-241.

Esto es, de nuevo, la afirmación a la que Rancière había vuelto tantísimas veces: el hombre que sólo es hombre cuando juega y que “fundamentará todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir”. El juego no sólo habrá de fundamentar la noción de un arte autónomo, sino que, tiene como “finalidad” sostener todo ese edificio de ese arte aún más difícil que sería el “arte de vivir”¹⁹⁸. Ahora bien, el hecho de que Schiller, a la hora de elaborar su propuesta estética, lo hiciera en relación con un problema económico, social y político real no implica la necesaria invalidación de las acusaciones de idealismo de Gadamer que, de hecho, acepta que esa intención es el punto de partida de las *Cartas*:

El libre juego de la capacidad de conocimiento, en el que Kant había basado el *a priori* del gusto y el genio, se entiende en Schiller antropológicamente desde la base de la teoría de los instintos de Fichte: el instinto lúdico obraría la armonía entre el instinto de la forma y el instinto de la materia. El objetivo de la educación estética es el cultivo de este instinto¹⁹⁹.

El propósito o las intenciones de Schiller como tales no son el objeto de crítica por parte de Gadamer, sino que lo que finalmente queda del proyecto schilleriano no es sino una resignación y un conformarse con el círculo del arte cerrado sobre sí mismo. Este sería precisamente el momento ideológico que también Bürger identificaba en la noción de autonomía estética: “que no permite percibir la aparición histórica de su objeto”²⁰⁰. De modo que la separación de la obra de arte de la práctica vital, específica de la sociedad burguesa, queda identificada ideológica y a-históricamente con la idea de una absoluta independencia del arte con respecto a la sociedad: “la autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de la este hecho histórico a una “esencia” del arte)”²⁰¹.

Y esta es, al fin y al cabo, una acusación también paralela a la de Terry Eagleton, cuyo análisis es, por otra parte, muy interesante en otro sentido. En tanto que ofrece una visión alternativa de lo que Paul de Man había denominado “ideología estética”. De hecho, dedica gran parte de la introducción a su texto *The aesthetic ideology* (1990) a

¹⁹⁸ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 320.

¹⁹⁹ Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y Método I*, ed. cit., p. 122.

²⁰⁰ Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*, ed. cit., p. 99.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 100.

criticar la visión unilateral de De Man de la dimensión política de la estética. De la misma manera que hará Martin Jay en su artículo de 1992, “The Aesthetic Ideology as Ideology”, que por cierto también acusa a Eagleton de criticar unilateralmente el discurso estético, aunque de modo menos inequívocamente virulento que De Man²⁰². En todo caso, sí es cierto que Eagleton no muestra esa hostilidad tan unidimensional hacia la estética, a la que caracteriza como concepto anfibio y complejo:

La estética es al mismo tiempo, como intento mostrar, el mismo prototipo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión de las energías humanas como fines radicales en sí mismos que es un enemigo implacable de todo pensamiento dominante o instrumentalista. Significa un giro creativo hacia el cuerpo sensible, así como una inscripción de ese cuerpo en una ley sutilmente opresiva; por un lado, representa una preocupación liberadora para con la particularidad concreta, y por otro, una engañosa forma de universalismo. Si bien ofrece una generosa imagen utópica de la reconciliación entre hombres y mujeres actualmente divididos, también bloquea y mistifica el movimiento político real hacia tal comunidad histórica²⁰³.

De este modo, Eagleton entiende la estética dialécticamente, arguyendo que cualquiera que pretenda abordar dicho concepto “anfibio” mediante una celebración acrítica o una denuncia unívoca será incapaz de entender la complejidad del mismo. Este último caso es el de De Man, con el que, no obstante, Eagleton encuentra cierta “inesperada convergencia”. Precisamente a la hora de entender que la estética implica una mistificación y una confusión completa entre la mente y el cuerpo, el signo y la cosa, la percepción y la cognición²⁰⁴. Ahora bien, para Eagleton, esa convergencia con De Man se acaba ahí, porque “en lo que podría verse como una reacción excesiva a sus tempranas implicaciones con ideologías organicistas de extrema derecha, De Man es llevado a suprimir las dimensiones potencialmente positivas de la estética de un modo que perpetúa, aunque ahora mediante un estilo completamente nuevo, su temprana hostilidad hacia una política emancipatoria”²⁰⁵. Aunque Eagleton reconoce la profundidad de la capacidad crítica a la política que De Man haría desde fuera de esa misma política, su lóbrego rechazo a todas las dimensiones de lo corporal como inequívocas “seducciones estéticas” se fundamentan en esa irremisible hostilidad a la

²⁰² Jay, Martin: “The Aesthetic Ideology as ideology”, ed. cit., p. 49.

²⁰³ Eagleton, Terry: *The Aesthetic Ideology*, ed. cit., p. 9.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 10

²⁰⁵ *Ídem.*

práctica de una política emancipatoria. Es por ello que Eagleton califica a De Man como uno de “los últimos ideólogos”²⁰⁶. Por tanto, no se trata de que Eagleton le niegue a la estética todo posible papel en la política. Al contrario, una de sus preocupaciones fundamentales es explorar las posibilidades y significado de “estética política”. Justamente porque es un término contradictorio, en tanto que la estética se constituyó precisamente como ámbito enfrentado a la política²⁰⁷. Conformándose como uno de esos “espacios quasi-sagrados” que toda sociedad construye para sí, más allá y por encima de la política, en el que se haría consciente de sus propios valores. En la modernidad este lugar ha sido denominado “estética” o “literatura”²⁰⁸. Para Eagleton, si la politización de la estética es acaloradamente discutida en los círculos filosóficos contemporáneos es precisamente porque, en tanto que ese espacio quasi-sagrado de la sociedad moderna, el ámbito estético se constituyó en un principio como refugio frente a los pillajes del capitalismo, aunque también es el origen de un ideal político post-burgués de una nueva humanidad. Así mismo, Eagleton distingue dos sentidos de estetización de la política: el posmodernismo y el socialismo. La solución posmodernista a la contradicción estructural en la que el capitalismo avanzado se encuentra es inaceptable para Eagleton, porque busca deconstruir la superestructura del mismo mientras que mantiene la base estructural material intacta. El socialismo, por otra parte, cree que las condiciones materiales para una estetización de la política están todavía por construir²⁰⁹. A partir de este contexto, Eagleton propone que la literatura, en conjunción con la teoría, puede albergar potencialmente una estética política, pero que esta todavía no se ha constituido como tal, como un pensamiento indispensable de lo “no aquí, no ahora, aún no”²¹⁰.

Ahora bien, Eagleton permanece fiel a esa comprensión dialéctica de la esfera estética. Aunque, en un primer momento, el auge de la estética, que para él también coincide con el auge de la burguesía, habría tenido un tinte revolucionario²¹¹, finalmente su carácter intrínsecamente ideológico acaba significando “una retirada, en un mundo que ha perdido todo el significado, a donde la estética provee de uno de los últimos,

²⁰⁶ Gramsci, Antonio: *Selections from the Prison Notebooks*. Ed. y trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell-Smith. Londres, Lawrence & Wishart, 1971, p. 376. Cit. en Eagleton, Terry: *The Aesthetic Ideology*, ed. cit., p. 10.

²⁰⁷ Eagleton, Terry: “Aesthetics and Politics” en Glowacka, Dorota y Boos, Stephen (eds.), *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the boundaries*. New York, State University of New York Press, 2002, p. 187.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 188.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 191.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 194.

²¹¹ *Ibíd.*, “Free particulars”, *The Ideology of Aesthetics*, ed. cit., p. 20.

solitarios y frágiles refugios del valor como tal”²¹². La acusación aquí es, de nuevo, la de un subjetivismo exacerbado, en el que se daría una conciliación internalizada, pero ilusoria de contradicciones que en el mundo real permanecen siempre en conflicto²¹³. Eagleton, no obstante, reconoce así mismo las bondades potenciales de esa concepción de la estética a la que pertenecería la propuesta schilleriana:

La estética no es simplemente incipientemente materialista, también provee, en el mismo corazón de la Ilustración, la crítica disponible más ponderosa del individualismo posesivo burgués y del egoísmo apetitivo. [...] La estética bien puede ser el lenguaje de la hegemonía política y una consolación imaginaria para la carencia burguesa de un hogar, pero también es, aunque de modo idealista, el discurso de la crítica utópica del orden social burgués²¹⁴.

Otros críticos marxistas, como David Lloyd, aunque normalmente es muy crítico con Eagleton, coinciden con él en que el carácter ideológico de la estética jugó un importante papel en la transición de la coacción a la hegemonía²¹⁵. Para Eagleton, no obstante, con todas sus buenas intenciones, Schiller estaría postulando una “simpatía populista de la razón por los sentidos”²¹⁶, una armonía siempre ilusoria, ya que la “estética aparece como el mundo de la pura hipótesis, el perpetuo como si”²¹⁷. Un perpetuo contrafáctico que, si se cumple, se traiciona a sí mismo al instante. “Lo estético es necesariamente ambiguo y oscuro; verlo [como hace Schiller] sólo como una cuestión de potencial es confesar que en esa sociedad los individuos están enfrentados entre sí en el momento en que actúan. La unidad cultural debe ser contenida más allá de toda auto-realización que, en este orden tiende a aparecer como dominante y parcial”²¹⁸. Si bien el análisis de Eagleton aleja a Schiller de cualquier deriva impositiva, distinguiéndole claramente como el fundador del “ala izquierda” de la tradición estética²¹⁹, no le deja en tan buen lugar respecto a su relación con la práctica socio-política. Porque aunque la estética sugiera la posibilidad de un nuevo orden social totalmente diferente, su contenido real no sería nada más que una negación

²¹² Ibid., “Aesthetics and Politics”, ed. cit., p. 188.

²¹³ Ibid., pp. 189 y ss.

²¹⁴ Ibid., “From the polis to postmodernism”, *The Ideology of Aesthetic*, ed. cit., p. 337.

²¹⁵ Lloyd, David: “Arnold, Ferguson, Schiller: Aesthetic Culture and the Politics of Aesthetics” (pp. 137-170) en *Cultural Critique 2*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985-6, p. 155.

²¹⁶ Eagleton, Terry: “Schiller and Hegemony” en *The Aesthetic Ideology*, ed. cit., p. 105.

²¹⁷ Ibid., p. 107.

²¹⁸ Ibid., p. 111.

²¹⁹ Ibid., “From the polis to postmodernism”, p. 369.

indeterminada “que se inunda únicamente de su potencial inexpresable”²²⁰. De hecho, uno de los primeros puntos que ataca Eagleton se refiere precisamente al diagnóstico schilleriano de la modernidad, el análisis del desarrollo de la división del trabajo y sus consecuencias para la naturaleza humana. Un análisis que Eagleton tilda de “unilateral”²²¹. Y ello a pesar de que sea una de las fundamentaciones principales de la crítica de Marx al capitalismo industrial, profundamente enraizada en la visión schilleriana de las capacidades atrofiadas, facultades fragmentadas y la ruina total de la naturaleza humana:

Toda la tradición estética radical desde Coleridge a Marcuse, lamentando la naturaleza inorgánica, mecánica del capitalismo industrial, encuentra sustento en esta profética denuncia. Lo que debe enfatizarse es la naturaleza contradictoria de una estética que, por un lado, ofrece un fructífero modelo ideológico del sujeto humano para la sociedad burguesa y, por otro, mantiene una visión de las capacidades humanas a partir de la cual la sociedad puede ser valorada y ser encontrada como gravemente carente. Este ideal, de un total y rico desarrollo de los poderes subjetivos humanos, es heredado de una corriente tradicional y pre-burguesa del humanismo, que se mantiene implacablemente repelida por el individualismo posesivo; pero hay otros aspectos de la estética que pueden colmar las necesidades ideológicas de ese individualismo. En su unilateralidad mutilada, la sociedad burguesa es el enemigo del pensamiento estético; pero ese pensamiento refunde las relaciones entre ley y deseo, razón y cuerpo, de una manera que tiene mucho que contribuir y que ver con el orden social emergente. La prueba para una estética verdaderamente radical será su habilidad para operar como una crítica social sin suministrar, simultáneamente, las bases de su ratificación política²²².

Si bien Eagleton había afirmado que las ambigüedades en las *Briefe* o en *Über Anmut und Wurde* son signos de dilemas políticos genuinos²²³, su ideal estético de la bella apariencia “vela la suciedad de la realidad sensual. [...] Es una huída estetizante de todo este reino degradado”²²⁴. Esto es lo que transformaría a la estética en ese “velo decoroso” sobre la decadencia constante de la realidad social y política. De hecho, si la estética es internamente contradictoria, es precisamente porque sólo se puede relacionar

²²⁰ Ibid., “Schiller and Hegemony”, p. 111.

²²¹ Ibid., p. 118.

²²² Ibid., pp. 118-119.

²²³ Ibid., pp. 113-114.

²²⁴ Ibid., p. 117.

con el todo de la sociedad bajo la forma de un conflicto²²⁵. Una vez más se encuentran aquí claros paralelismos con toda la teorización que Rancière realiza sobre la relación entre la estética y la política. La diferencia es precisamente que, para Rancière, ese conflicto con la totalidad de la sociedad, por el que la estética se constituye como tal, es en sí mismo ya político: la unión conflictiva de dos polos que, en principio, parecían no poder ser concebidos más que como absolutos opuestos. Esto es, el principio de la autonomía de la experiencia estética y la transformación de dicha experiencia en el principio virtual de un orden socio-político diferente²²⁶. Porque la estética que se constituye en conflicto con esa totalidad de la sociedad lo que niega es esa distribución previa, niega esa sociedad entendida como la única posibilidad del sentido común. Una estética que se funda sobre la indeterminación de las identidades, la deslegitimación de las posiciones del discurso y la desregulación de toda partición del tiempo y del espacio²²⁷. Por eso el régimen estético es idéntico al régimen de la democracia y, por ello mismo, la revolución y la emancipación políticas en Rancière son despojadas de utopismo y son pensables desde la estética, porque se trata “de un proceso y no de un objetivo, una ruptura en el presente y no un ideal colocado en el futuro”²²⁸. Para Rancière, la revolución es un proceso ya comenzado, siempre contingente, y no meramente como “una revolución en las formas de gobierno”²²⁹, sino precisamente la revolución estética comenzada por Schiller, que trastoca la comprensión de las formas ordinarias de la vida. Como es el caso de los proletarios del siglo XIX, cuya revolución comenzó precisamente mediante la apropiación de aquello para lo que no tenían tiempo: leyendo, escribiendo, discutiendo y apropiándose del lenguaje y la literatura de las clases superiores²³⁰. Ahora bien, de hecho, esto mismo es lo que estaba criticando Eagleton. Esta actividad cultural no pertenece realmente a la lucha política por un salario mejor o unas mejores condiciones laborales²³¹. Precisamente a través de la conocida denuncia marxista de la religión como “opio de las masas”, cuyo lugar ahora viene a ser ocupado por el arte²³². Si bien la ideología de la autonomía del arte pudo

²²⁵ *Ibíd.*, p. 118.

²²⁶ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 93.

²²⁷ *Ibíd.*, *The distribution of the sensible*, p. 14.

²²⁸ *Ibíd.*, “Democracy, Dissensus and the Aesthetics of Class Struggle” en *Historical Materialism*, Vol. 13, nº 4, 2005, p. 292. Cfr. Asimismo, *Aux bords du politique*. París, Gallimard, 1998. Trad. Liz Heron, *On the shores of politics*. Londres, Verso, 2007, p. 84

²²⁹ *Ibíd.*, p. 294.

²³⁰ Cfr. *Ibíd.*, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1981.

²³¹ Eagleton, Terry: *After theory*. Londres, Penguin Books, 2004, p. 47.

²³² *Ibíd.*, *Literary Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 20.

tener un comienzo radical, su deriva reaccionaria es igualmente esperable²³³. Así, Eagleton, critica implícitamente a Rancière en dicho sentido: “deniégales a los niños de la clase trabajadora cualquier participación común en lo inmaterial e inmediatamente se convertirán en los hombres que exigirán con amenazas un comunismo de lo material”²³⁴. “Si no se les lanzan a las masas unas cuantas novelas, podrían reaccionar lanzando unas cuantas barricadas”, añade Eagleton queriendo enfatizar ese potencial de la estética como “represión internalizada” que ya había desarrollado en *The Aesthetic Ideology*²³⁵. Huelga decir que no es este el sentido que Rancière estaba buscando enfatizar. Porque la idea fundamental descansa en que tanto la política como la estética suponen “redistribuciones *materiales* de signos e imágenes, relaciones entre lo que es visto y lo que es oído, entre lo hecho y lo que puede hacerse”²³⁶. En este sentido, la apropiación de los proletarios de la cultura burguesa es política porque supone una ruptura con aquella distribución de lo sensible que establece que los proletarios, por ser proletarios, no pueden leer, escribir o discutir como lo hacen los burgueses. Para el proletariado, “emancipación significó primero una reestructuración de su propia existencia, una ruptura con su identidad como trabajadores, su cultura de trabajadores, su tiempo y espacio de trabajadores. Es en este sentido que la idea schilleriana de una revolución “estética” era relevante para mi interpretación de la emancipación social. La idea de Schiller de una nueva “revolución” fundada en la suspensión estética de las condiciones de dominación se acercaba a ese tipo de neutralización estética que dio forma a la subjetivización proletaria como ruptura con la identidad proletaria”²³⁷. Evidentemente, por mucho que Rancière insista en que “el problema central es teórico”²³⁸ esta idea deja totalmente insatisfecho a cualquiera que quiera ver traducida a la práctica esta teoría sobre la emancipación. Siendo este, por cierto, un problema que Schiller comparte con la teoría de la democracia radical²³⁹. La indeterminación con la que Schiller caracteriza la esfera estética es paralela a la indeterminación que los teóricos de la democracia radical, no sólo Rancière, sino también Ernesto Laclau o Chantal Mouffe, enfatizan frente a toda ideología política totalizadora. La pregunta que

²³³ Lloyd, David: “Arnold, Ferguson, Schiller”, op. cit., pp. 137-139.

²³⁴ Sampson, George: *English for the English: a chapter on national education*. Cambridge, Cambridge University Press, 1921, p. 11. Cit. en Eagleton, Terry: *Literary Theory*, ed. cit., p. 21.

²³⁵ Eagleton, Terry: *The Aesthetic Ideology*, ed. cit., p. 28.

²³⁶ Rancière, Jacques: *The politics of aesthetics*, ed. cit., p. 39.

²³⁷ Ibíd., “Democracy, Dissensus and the Aesthetics of Class Struggle”, ed. cit., p. 293.

²³⁸ Ibíd., “Politics and Aesthetics: an Interview” (pp. 191-211) en *Angelaki*, vol. 8, nº 2, Agosto 2003, p. 199.

²³⁹ Kaiser, David A.: “Introduction”, *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, ed. cit., p. 2.

surgiría a partir de sus diferentes planteamientos, sería la misma: ¿cómo es posible conectar dicha indeterminación con verdaderas prácticas políticas concretas? Si no se da con una respuesta a esta cuestión, parece por tanto que el destino de la relación entre la estética y la política no puede ser sino esa estetización de la vida: una ilusión.

Es cierto que el mismo Schiller era bien consciente de que el énfasis en la autonomía del arte podía llegar a degenerar en esa “estetización de la vida”. Y así lo plasma en las *Briefe*, haciéndose eco de las críticas que ya había planteado Rousseau en su carta a D’Alambert²⁴⁰. No obstante, decir que el gusto tiende a desatender toda realidad y a sacrificar verdad y moralidad a favor de una mera vestimenta es la consecuencia de una mala interpretación de la relación entre la libre apariencia estética y la realidad²⁴¹. La educación estética no es planteada por Schiller como ese sumir al hombre en un sueño ilusorio, sino explícitamente como una interpretación alternativa de la relación entre la experiencia estética y la libertad. En el prólogo a su obra “Die Braut von Messina”, representada por primera vez en Weimar en 1803²⁴², Schiller afirma lo siguiente:

Pero el verdadero arte no se propone como fin un juego del momento; es serio, porque no ofrece al hombre un sueño fugaz de libertad, sino que lo hace libre, real y positivamente; y lo logra despertando en él una facultad, ejercitándola y mostrándole el mundo exterior, que por otra parte pesa sobre nosotros, cual burdo fardo, y eternamente nos tortura, allá en lontananza, como un objeto remoto, trasladando nuestro espíritu a un terreno libre y dominando la materia mediante las ideas²⁴³.

Esto es, el arte no incide directamente en el mundo sensible, pero tampoco se trata de generar un sueño pasajero de libertad. Lo que puede hacer el arte es preparar el ánimo para la libertad mostrando a esta como posible, como sensible en la experiencia estética. O, como afirma Villacañas Berlanga, el arte tiene como tarea “producir al

²⁴⁰ Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur si le rétablissement des Sciences et des Artes a contribué à épurer les moeurs*. Ginebra, 1752.

²⁴¹ Schiller, Friedrich: Carta X, pp. 185-191, Carta XXVI, pp. 355-359 y Carta XXVII, pp. 359-361.

²⁴² *Ibíd.*, *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*, Tübingen, Cotta, 1803. Preámbulo y Trad. Rafael Cansinos-Assens, *La novia de Mesina o los hermanos enemigos*. Tragedia con coros en cuatro actos (pp. 966-1037) en Schiller, Friedrich: *Teatro Completo*. Trad. Rafael Cansinos-Assens y Manuel Tamayo, Introducción de Vicente Romano García. Madrid, Aguilar, 1973.

²⁴³ *Ibíd.*, “Über den Gebrauch des Chors in der Tragedie”, “Del empleo del coro en la tragedia”, Prólogo a *La novia de Mesina* (pp. 971-977), ed. cit., p. 972.

hombre para la ocasión de la libertad”²⁴⁴. Una libertad que debe traducirse de forma efectiva en una potencia transformadora de lo real, pero eso ya no compete al arte, porque ello conllevaría su conversión en un instrumento de manipulación, sacrificando su autonomía. Por ello, cuando Schiller habla de “apariencia” y convierte a la estética no sólo en el medio, sino en el fin de la educación de la humanidad²⁴⁵, no está apuntando hacia una estetización de la vida ni planteando un escapismo de la realidad: “a la apariencia estética, por tanto, se la aprecia por ser apariencia y no porque se la tenga por algo mejor”²⁴⁶. Al contrario, en primer lugar, está exponiendo una comprensión alternativa de la idea de apariencia como un momento de la realidad²⁴⁷. O, como dice Schaper, para Schiller, “lo que aparece es lo que se vuelve manifiesto, lo que resplandece y está disponible para la mentalidad completa e imaginativamente activa. La belleza es el modo en que eso aparece, modo que ilumina el “qué-es” en su contenido formado. Por lo tanto, para Schiller, la “apariencia” es el modo más importante de lo real en relación con el sí mismo y para el sí mismo en su penetración de lo que realmente importa”²⁴⁸. Porque la belleza demuestra la posibilidad sensible de la libertad. En segundo lugar, esta defensa de la apariencia a través de la educación estética se refiere a una formación del carácter y de una nueva actitud del hombre frente al mundo y a las relaciones intersubjetivas. En su demostración de la libertad, la apariencia estética prepara al ánimo para penetrar en el ámbito político intersubjetivo, “aquello que realmente importa”. De esta manera afirma Schiller en la Carta XXVI: “A la pregunta *¿Hasta qué punto tiene cabida la apariencia en el mundo moral?*, contestaré concisamente: tendrá cabida en la medida en que sea apariencia estética, es decir, una apariencia que no pretenda sustituir a la realidad, ni necesite que la realidad la sustituya”²⁴⁹. Por ello, la apariencia estética propuesta por Schiller no puede ser entendida ni como ese velo ilusorio que oculta o sustituye la realidad ni tampoco como un instrumento de manipulación en manos de la política.

Si bien la lectura atenta de Schiller permite encontrar un pensador mucho menos ingenuo de lo que podría parecer, también es cierto que muchas de las afirmaciones de las *Briefe* permiten interpretaciones y acusaciones como las que han sido expuestas

²⁴⁴ Villacañas Berlanga, José Luis: *Tragedia y teodicea de la Historia: el destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Madrid, Visor, 1993, p. 238

²⁴⁵ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 312

²⁴⁶ Schiller, Friedrich: Carta XXVI, p. 347

²⁴⁷ Bürger, Peter: *Crítica de la Estética Idealista*, ed. cit., p. 89.

²⁴⁸ Schaper, Eva: “Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian”, ed. cit., p. 359.

²⁴⁹ Schiller, Friedrich: Carta XXVI, ed. cit., p. 355.

aquí. En sus “Máximas y Reflexiones”²⁵⁰, Goethe afirmaba que “no hay medio más seguro que el arte para eludir el mundo, ni medio más seguro que el arte para unirse a él” y Schiller era bien consciente de esta ambigüedad. Se ha visto a lo largo de la exposición los esfuerzos de Schiller a la hora de elaborar una propuesta en la que el arte no suponga un mero escapismo. Ahora bien, más que superar esa ambigüedad, lo que pretende Schiller es explotarla, transformarla y subvertirla. De modo que, precisamente, es a través de esa paradoja por la que en función de su autonomía e independencia de lo real, el arte pueda convertirse en un elemento transformador de la vida del ser humano y de las relaciones intersubjetivas. Esta sería, por ejemplo, la consecuencia principal que Habermas habría extraído de la concepción schilleriana del arte. Y también lo que la hace confluir con su propia propuesta en tanto que la entiende como “una genuina encarnación de una auténtica razón comunicativa”²⁵¹. Una razón cuya realización implicaría la restauración del previamente destruido sentido comunitario precisamente porque el arte estaría relacionado con una forma ideal de intersubjetividad. Intersubjetividad que está, por un lado, más allá de la fragmentación y soledad de los individuos y, por otro, más allá de la sociedad de masas. La intención de Schiller no sería en ningún caso, para Habermas, convertir la vida en una homogénea obra de arte, no se trata de la estetización de la existencia sino de la revolución de las maneras de entender las relaciones intersubjetivas:

Una estetización del mundo de la vida sólo sería legítima para Schiller en el sentido de que el arte operase como un catalizador, como una forma de comunicación, como un medio en el que los momentos separados vuelven a reunirse en un todo no forzado. La naturaleza social y amigable de la belleza y el gusto sólo puede demostrarse cuando el arte aparece como capaz de “traer al cielo del sentido de la solidaridad” todo aquello que ha sido separado en la modernidad —el sistema de necesidades exacerbadas, el estado burocrático, las abstracciones que son la racionalidad moral y la ciencia de los expertos—²⁵².

Lo que hace Habermas, entonces, es estrechar la noción de autonomía estética, reformulando la relación schilleriana entre la estética y la política en términos de un

²⁵⁰ Goethe, Johann Wolfgang: *Maximen und Reflexionen* (1833). Trad. Juan del Solar, *Máximas y Reflexiones*. Barcelona, Edhasa, 1999, p. 18.

²⁵¹ Habermas, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*, ed. cit., p. 64.

²⁵² *Ibíd.*, p. 65.

modo más general de comunicación y no en tanto que una cualidad únicamente perteneciente a la esfera estética. Pero esta idea, para Habermas, ya se daba en Schiller, en tanto que este concibe la esfera estética no como una especie de idílico mundo aparte, sino como un anticipo del potencial para la creación de una comunicación intersubjetiva que ya podría encontrarse en el lenguaje ordinario²⁵³.

Si bien afirmaciones como las de Habermas no zanján en absoluto la discusión ni liberan indefinidamente a Schiller de estas graves acusaciones, sí que permiten pensar a Schiller más allá o no sólo a partir de estos criticismos destructivos que se han expuesto aquí. Las preocupaciones de los críticos de la ideología estética siguen siendo legítimas incluso aun cuando su acercamiento crítico a esa ideología sea en muchas ocasiones también ideológico. El hecho de que la unión de la estética y la política pueda llegar a ser destructiva no implica, sin embargo, que ello sea la única consecuencia posible. Sobre todo si se parte de la premisa del carácter intrínsecamente político de la estética y del carácter intrínsecamente estético de la política. Vale la pena explorar otros posibles desarrollos de la noción schilleriana de educación estética en la actualidad. No como solución definitiva a la falta de libertad e igualdad presente en el mundo real, pero sí como interlocutor necesario y pertinente en un debate tan contemporáneo ahora como lo era en época de Schiller.

²⁵³ *Ibíd.*, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962. Trad., Thomas Burger y Frederick Lawrence, *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge, The MIT Press, 1989, pp. 39-40.

3.2. ¿Una solución para la modernidad? La educación estética.

La emancipación social no se basa en mostrar el camino hacia una sociedad ideal por venir, ni se trata de implementar un programa utópico para una nueva sociedad. Se refiere, antes que nada, a personas que se constituyen a sí mismas como nuevos tipos de seres humanos, con un nuevo sentido sobre el espacio y el tiempo en el presente.

Jacques Rancière²⁵⁴.

Como afirma María del Rosario Acosta,

Leer a Schiller en el siglo XXI no puede ser lo mismo que leer a Schiller en cualquier otro momento. Todo lo obvio que esto pueda parecer a cualquier lector entendido en la tradición hermenéutica, en el caso de Schiller, esta afirmación debe ser considerada cuidadosa y seriamente. Aquellos que leen a Schiller hoy –y no simplemente lo leen, sino que hacen el intento de entender su pensamiento político y sus teorías sobre nuestro ser estético en el mundo– corren el riesgo de aparecer como pensadores ingenuos, optimistas, a-críticos y, por lo tanto, muy peligrosos²⁵⁵.

“Schiller prometió algo que no pudo cumplir. O que se cumplió demasiado bien”. Una frase semejante podría resumir gran parte de los acercamientos críticos al pensamiento schilleriano. Todo lo que se le reprocha a Schiller tiene que ver con su *promesa*. Porque es una promesa esquiva, como el mismo Schiller sabía. No puede cumplirse sin ser traicionada. Bien porque finalmente parezca desvanecerse en una mera ilusión, bien porque, cuando es real, se vuelve demasiado real. La acusación fluctúa entonces siempre entre algo que podría entenderse como una especie de *rencor*, por no ofrecer los recursos suficientes para llevar a cabo el cumplimiento de esa promesa –esto es, aquella que afirma que la belleza es el único camino hacia la verdadera libertad política²⁵⁶–, o bien el amargo reproche de haber encendido la mecha de algo demasiado

²⁵⁴ “Democracy, Dissensus and the Aesthetics of Class Struggle”, ed. cit., p. 293.

²⁵⁵ Acosta López, María del Rosario: “Making other people’s feelings our own”: from the Aesthetic to the Political in Schiller’s *Aesthetic Letters*” en High, Jeffrey L., Martin, Nicholas y Oellers, Norbert (eds.): *Who is this Schiller now? Essays on his reception and significance*. Rochester/New York, Candem House, 2011, pp. 187-201, aquí 187.

²⁵⁶ Schiller, Friedrich: Carta II, p. 125.

peligroso e imposible de frenar: la amenaza de la estetización de la política y de la vida, y la conexión de esta con el fascismo que tanto temía Benjamin. Es necesario preguntarse por qué estos problemas son remitidos directamente a Schiller y qué se esconde tras esas acusaciones. Si tantísima responsabilidad recae sobre el filósofo y dramaturgo alemán es, en primer lugar, porque Schiller demuestra claramente la inevitabilidad de la relación y mutua interconexión entre la estética y la política. Aunque puede hablarse de Shaftesbury y Vico como los grandes precursores de esta formulación estética de la política, “como una estrategia coordinada o sistemática para dar cuenta de la política, la estética política puede ser atribuida a Friedrich Schiller. [...] Quizás las más claras formulaciones del programa de la estética política puedan encontrarse en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller”²⁵⁷. Sin embargo, la ambigüedad o, mejor, el carácter indeterminado de la formulación de Schiller a la hora de proponer la transición de la estética a la Política es el detonante de toda esta serie de preocupantes sentencias acerca de su obra. Ahora bien, hay quizá otra forma de entender esa *ambigüedad* y esa *indeterminación*. No es necesario entender esa falta de concreción como muestra de un idealismo y una ingenuidad impenitentes que impiden a Schiller entender la magnitud de la destructiva ola de la estetización de la política que él supuestamente habría comenzado. O que automáticamente genera un ámbito alejado de la realidad que posterga todo cambio verdaderamente político indefinidamente. Al contrario, quizá otro enfoque sea posible. Se trata de la asunción y aceptación de la *contingencia* misma de la propuesta schilleriana. Una contingencia por la que, paradójicamente, tendría efectividad política, si bien dicha efectividad siempre sería, por la misma razón, contingente en sí misma. Porque, para Schiller, la clave del paralelismo y la unión entre la belleza(-sublime) y la libertad no radica en absoluto en un tratamiento de los individuos, del pueblo, de las masas, como una materia informe en las manos del artista-político. El punto de interconexión entre la estética y la política viene dado, al contrario, en la idea de *indeterminación*: la belleza y la libertad implican ambas la idea de “libre determinabilidad”, que Schiller define como la “infinita potencialidad de lo humano”²⁵⁸. Una potencialidad cuya actualización la educación estética, por sí misma, nunca puede garantizar.

²⁵⁷ Sartwell, Crispin: “Prehistory of Political Aesthetics” (pp. 128-149) en *Political Aesthetics*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2010, pp. 142.

²⁵⁸ Schiller, Friedrich: Carta XXI, pp. 293-295.

Respecto a las asociaciones del pensamiento schilleriano con los totalitarismos del siglo XX, se ha visto que la literatura al respecto es amplísima. También se ha visto que, mejor o peor justificadas, las acusaciones contra Schiller son graves. Trazando una genealogía de la estética, estos intérpretes acaban encontrando en Schiller numerosas afirmaciones que pueden sustentar dichas acusaciones. Si bien es cierto que esas afirmaciones pueden efectivamente hallarse en las *Briefe*, también es cierto que esa comprensión de la conexión de la estética con la Política como necesariamente ideológica se ha vuelto un tanto manida. Sobre todo, porque esta se basa muchas veces en cuestiones ajenas al mismo pensamiento schilleriano. Por otro lado, cuando se hace hincapié en esas conexiones a partir de afirmaciones de Schiller, la mayoría de las veces, la investigación suele reducirse a las mismas *Briefe*, sin tener en cuenta otros textos filosóficos o sus dramas y poemas.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta, como afirma Crispin Sartwell, que si bien el pensamiento estético dio varios giros totalitarios en Alemania, reducir la aplicación de la estética a la política a esos tintes totalitarios implica olvidar otras formas en absoluto totalitarias de ese solapamiento, en otros lugares como Inglaterra o Estados Unidos. Por ejemplo, Walt Whitman es un caso claro de esteticismo y nacionalismo democratizantes²⁵⁹. La visión política de Schiller debería ser entendida dentro del contexto del republicanismo clásico. Sin embargo, aunque una afirmación semejante sea cierta, y libere a Schiller de la sospecha de una propuesta directa de totalitarismo estético²⁶⁰, tampoco resuelve en absoluto la cuestión. Porque lo que es discutido en esa acusación no es la adscripción directa y personal de Schiller a este o aquel ideario o programa políticos. Como dirá Rancière, no se trata siquiera de “la influencia de un pensador”, sino que lo que entra en cuestión es la “*eficacia* de un argumento”²⁶¹. Una eficacia que, por cierto, es multifacética, como se ha podido ver en los desarrollos expuestos por Rancière o en los análisis que han llevado a cabo los grandes críticos de Schiller.

En tercer lugar, porque esa acusación que recae sobre la estética como perteneciente al eje del mal, dado su evidente carácter ideológico, es una acusación en sí misma ideológica, en tanto que entiende la totalidad del pensamiento estético como un bloque totalmente homogéneo, sin tener en cuenta la multitud de diversas posibles

²⁵⁹ Sartwell, Crispin: “Prehistory of Political Aesthetics”, ed. cit., pp. 148-149.

²⁶⁰ *Ibíd.*, p. 145.

²⁶¹ Rancière, Jacques: “The Aesthetics Revolution and its outcomes”, op. cit., p. 134.

aplicaciones de la estética a la Política que ha habido y puede haber. Si, además, de la mano de Rancière, se da un paso más allá y se entienden la política y la estética no como dos ámbitos que deban ser puestos en relación, sino como íntimamente interrelacionados desde el principio, acusaciones como esta pierden gran parte de su sentido. El problema no es que los críticos de la ideología estética no hayan resaltado problemas legítimos a partir de la unión de la estética y la política. Estas argumentaciones tienen una justificación tanto moral y política como histórica. No se trata de decir que no ha habido aplicaciones totalitarias de la estética a la política. Negar esto, a la vista de barbaries como la nacional-socialista, la del fascismo italiano o la estalinista sería efectivamente mezquino. De hecho, es precisamente toda esta barbarie la que le da una gran fuerza retórica a la crítica de la ideología estética²⁶². A tenor de estos terroríficos acontecimientos, normalmente se ha tendido a definir la estética y la estetización de la política como “irracionalidad, ilusión, fantasía, mito, seducción sensual, imposición de la voluntad y una inhumana indiferencia hacia consideraciones éticas, religiosas y cognitivas”²⁶³. Ahora bien, en el caso de Schiller y, a partir de él de todo el Idealismo Alemán, se le da la vuelta al argumento. Para los grandes críticos de la “ideología estética”, Paul de Man y Terry Eagleton, al contrario,

La estética puesta en cuestión no es entendida como lo opuesto a la razón, sino más bien como su culminación, no como la expresión de la voluntad irracional, sino como la versión sensual de una más alta y comprehensiva noción de la racionalidad, no como el espectáculo mudo de las imágenes, sino como la realización del absoluto literario. Finalmente, es una estética entendida como la culminación de la Filosofía Idealista o, incluso quizás de la Metafísica occidental como un todo, y no su negación abstracta. La cultura burguesa en su punto culmen más que en su aparente decadencia es tomada como el punto de partida de la política estetizada²⁶⁴.

Como continúa Jay, este argumento abarca desde la noción de *eidestética* de *L'absolu littéraire*, escrito por Lacoue-Labarthe y Nancy en 1978²⁶⁵, hasta llegar a Paul de Man, para el que el mayor instigador de esta ideologización no sería otro que

²⁶² Schutjer, Karin: *Narrating Community after Kant. Schiller, Goethe and Hölderlin*, ed.cit., p. 23.

²⁶³ Jay, Martin: “The Aesthetic ideology as ideology; or, what does it means to aestheticize politics?” en *Cultural Critique*, 21. Minneapolis, University of Minnesota Press, Spring 1992, p. 45.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁶⁵ Lacoue-Labarthe, Philipp y Nancy, Jean-Luc: *L'absolu Littéraire. Théorie de la Littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978. Trad. Cecilia González y Laura Caragati, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Editorial Eterna Cadencia, 2012.

Friedrich Schiller. Este, a partir de una mala interpretación de la filosofía trascendental kantiana, habría supuesto la *popularización* de la filosofía y puesto en marcha la ideología estética, mediante su metáfora del arte como política. Se ha visto ya lo poco fundamentada que está la crítica de Paul de Man a la estética schilleriana y cómo descontextualiza su pensamiento y tergiversa los términos para hacerle casar en el molde de la temida “ideología estética”. No obstante, esa idea de que la causa de todos los males del pensamiento schilleriano viene dada, en primer lugar, por una mala interpretación de Kant, no puede ser atribuida solo a De Man. Numerosos intérpretes parten de esa misma perspectiva, aunque no necesariamente llegan a las mismas conclusiones. Para Käte Hamburger, por ejemplo, Schiller es culpable de una confusión semántica, ya que mezcla ilegítimamente un análisis lógico con una aplicación metafórica de los conceptos que está interpretando²⁶⁶. Eva Schaper hace una interpretación similar: Schiller como el gran tergiversador de la filosofía trascendental kantiana. Para Schaper, si bien Schiller consigue revelar el carácter claustrofóbico del universo al que la filosofía kantiana aboca al ser humano, lo hace a partir de serias confusiones lingüísticas y conceptuales²⁶⁷. Aunque también reconoce Schaper que, más bien, lo que hace Schiller es intentar meter a la fuerza conceptos no kantianos en categorías sistemáticas kantianas²⁶⁸. Muchos otros intérpretes también tienden a leer a Schiller sólo como un mal intérprete de Kant²⁶⁹ y, también, por otro lado, hay quienes que, insistiendo en esa perspectiva única de Schiller como intérprete *sui generis* de Kant²⁷⁰, han señalado que, en su empeño por permanecer dentro de las categorías kantianas, la razón en Schiller acaba derrotando e imponiéndose a la sensibilidad. Habrían señalado, por tanto, la asunción por su parte del fracaso de su propio programa.

²⁶⁶ Hamburger, Käte: “Schiller’s fragment *Der Menschensfeind* und die *Idee der Kalokagathie*” en *Deutsche Vierteljahrschrift*, XXX, 1956, pp. 367-400

²⁶⁷ Schaper, Eva: “Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian”, ed. cit., p. 355.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 361.

²⁶⁹ Por ejemplo, Cfr. Henrich, Dieter: “Beauty and Freedom: Schiller’s Struggle with Kant Aesthetics” (pp. 237-257) en Cohen, Ted y Guyer, Paul (eds.) *Essays in Kant’s Aesthetics*. Chicago, University of Chicago Press, 1982; Podro, Michael: “Schiller’s conception of morality and its visual image” (pp. 36-60) en *The manifold of perception. Theories of art from Kant to Hildebrand*. Oxford, Oxford University Press, 1989; Hammermeister, Kai: *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

²⁷⁰ Cfr. Taminieaux, Jacques: *La nostalgie de la Grèce a l’aube de l’idéalisme allemand: Kant et le Grecs dans l’itinéraire de Schiller, Hölderlin et Hegel*. Hague, Martinus Nijhoff, 1963 y *Poetic, Speculation and Judgment*. New York, State of New York University Press, 1993; Murray, Patrick T.: *The development of German Aesthetic Theory from Kant to Schiller: A Commentary on Schiller’s Aesthetic Education of Man*. Lewinston, Edwin Mellen Press, 1994; Behler, Constantin: *Nostalgic Teleology: Friedrich Schiller and the Schemata of Aesthetic Humanism*. Berna, Peter Lang, 1995; Brooks, Linda M.: *The menace of the sublime to the individual self: Kant, Schiller, Coleridge and the disintegration of Romantic identity*. Lewinston, Edwin Mellen Press, 1995.

De este modo, vuelven a poner el acento en el carácter problemático del paso de la estética a la política, convirtiendo de nuevo a Schiller en referencia paradigmática de los peligros de esta traducción del modelo estético al ámbito de lo político. Otros intérpretes se centran más en el acercamiento crítico que Schiller habría realizado al pensamiento kantiano. Por ejemplo, Jeffrey Barnouw²⁷¹, que considera a Schiller como uno de los primeros verdaderos críticos de Kant, o Claudia Brodsky²⁷² que afirma que la crítica schilleriana a Kant apunta más a generar un idealismo en el sentido hegeliano: esto es, la concepción de la belleza como aparición sensible de la idea²⁷³. Esta última interpretación es una idea bastante similar a la de Schaper, que básicamente viene a decir que, a partir de la necesidad de responder a la pregunta “¿qué es la belleza?”, Schiller, que deja dicha pregunta sin respuesta posible al permanecer dentro de las categorías kantianas, destroza el sistema de su predecesor para finalmente alcanzar una posición propia, aunque expresada en términos todavía ostensiblemente kantianos²⁷⁴. Karin Schutjer²⁷⁵, por su parte, pretende llevar a cabo una narrativa de la comunidad más allá de Kant. Según este, Schiller habría intentado ir más allá del carácter abstracto del *sensus communis* kantiano, para pensar a partir de la estética un encuentro intersubjetivo *real*. Sin embargo, al pretender mantener la forma básica de la estética kantiana, su intento de superarla resulta conceptualmente débil y finalmente acaba basándose en una mera analogía entre el individuo y la comunidad, que genera, cuanto menos, una política irresponsable.

No se trata aquí en absoluto de realizar un catálogo erudito de los intérpretes de Schiller. Sin embargo, a partir de esta lista, puede apreciarse el tono que, generalmente, ha tenido la interpretación del pensamiento schilleriano. Ella indica una tendencia de la interpretación: la de Schiller como el mal kantiano o, como mucho, como un escalón torcido hacia Hegel. Parece que es imposible analizar la obra de Schiller en su especificidad, sin entenderse tampoco demasiado bien por qué tantos intérpretes parecen empeñados en seguir repitiendo esta argumentación, aportando la mayoría de las veces prácticamente nada nuevo. Por ello, resulta mucho más interesante la perspectiva de autores como Frederick Beiser, Laura Anna Macor o María del Rosario Acosta. Sin

²⁷¹ Barnouw, Jeffrey: “The morality of the sublime: Kant and Schiller” en *Studies in Romanticism*, Vol. 19, n°4, Boston, 1980, pp. 497-513.

²⁷² Brodsky, Claudia: “Freedom in Kant and Schiller: Criticism and Idealism” (pp. 129-133) en Ugrinsky, Alexej (ed.): *Friedrich von Schiller and the drama of human existence*. New York, Greenwood Press, 1988, p. 132.

²⁷³ *Ibíd.*, p. 132.

²⁷⁴ Schaper, Eva: “Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian”, ed. cit., p. 361.

²⁷⁵ Schutjer, Karin: *Narrating community after Kant*, ed. cit., pp. 81-115.

olvidarse del contexto del que surge y en el que se desarrolla el pensamiento schilleriano, estos últimos dedican su análisis a los matices específicos de este, abriendo por tanto nuevas perspectivas que permiten otros acercamientos a su propuesta estético-política.

La salvaguarda de la individualidad ¿Un pensador de la contingencia?

Quizá pueda resultar extraño tildar a Schiller de “pensador de la contingencia”. El gran idealista, preocupado sin embargo por lo contingente, lo precario, lo temporal y, también, lo excepcional. No obstante, si se atiende al tratamiento del individuo y la sensibilidad a lo largo de la obra schilleriana, puede observarse cómo, a pesar de ciertas ambigüedades, estos son conceptos de carácter absolutamente central para su argumento. Que Schiller estuviera principalmente preocupado por salvaguardar lo contingente de los ataques de la ley de lo universal puede sonar un tanto exagerado. Sin embargo, un análisis atento de su desarrollo demuestra la veracidad de esta afirmación. Que una de sus grandes aportaciones es la valoración de la sensibilidad como tal, y no como mero escalón hacia la moral, lo universal o lo espiritual. Dicho de esta manera, algo más próxima a su terminología, posiblemente no resulte tan sorprendente que hubiera podido preguntarse “¿quién puede saber si esa existencia artificial en un mundo ideal no está sepultando nuestra existencia en el mundo real?”²⁷⁶. Para analizar apropiadamente esta defensa del individuo es necesario contextualizar su pensamiento dentro de la escena política de la época. En dicho contexto, un acontecimiento resulta dominante: la ocurrencia de la Revolución Francesa, que había causado tanto rechazo en Schiller. Es necesario analizar su recepción de este acontecimiento y las razones de su rechazo final.

El intento del pueblo francés de situarse en sus sagrados derechos humanos y conseguir una libertad política, sólo ha puesto al día la incapacidad y la indignidad de este, y no solamente ha involucionado a este pueblo desdichado, sino también con él a una considerable parte de Europa, y un siglo completo ha retrocedido a la barbarie y a la

²⁷⁶ Schiller, Friedrich: “Una acción generosa” en *Narraciones Completas*, ed. cit., p. 13

servidumbre. El momento era el más adecuado, pero encontró una generación corrupta de la que no era digno, y a la que no supo apreciar ni utilizar²⁷⁷.

Aquí puede apreciarse cómo Schiller sigue entendiendo los principios e intenciones de la Revolución como deseables y cómo declara su fidelidad a esos ideales. Los derechos humanos son, para él, sagrados, y la libertad política se concibe como la meta a seguir. El problema son los medios que la Revolución utilizó para intentar llevarlos a cabo. Si bien el momento del ideal era el adecuado, el intento de realizarlo directamente sobre la humanidad, sobre esa “generación corrupta”, sólo genera violencia. Una violencia que ni siquiera se basa en una instrumentalización de lo real, sino que lo aniquila al ponerse a sí misma como fin. Además, añade Schiller que, aunque la humanidad no estuviera todavía madura para la “libertad burguesa”, a esta le “falta todavía mucho para la humana”²⁷⁸. Es decir, el problema no es únicamente que la humanidad no estuviera preparada para el ideal, sino que el mismo ideal de libertad que se buscaba implantar, no era digno aún de la humanidad que pretendía transformar, “una humanidad a la que no supo apreciar y utilizar”.

Conviene aclarar también que lo que a Schiller le causa resistencia son las consecuencias políticas de la Revolución Francesa, no la acción política como tal. Numerosas declaraciones, por ejemplo en la correspondencia que mantenía con Goethe y con Körner, atestiguan sus “profundas y verdaderas preocupaciones políticas” y la necesidad de tomar partido en la situación presente²⁷⁹. “En circunstancias como estas, no se tiene el derecho a permanecer indolente e inactivo. Si toda mente libre hubiera permanecido en silencio, jamás se habría dado ningún paso hacia la reforma. Hay momentos en los que uno debe pronunciarse”²⁸⁰. Entonces, lo que compartía Schiller con los revolucionarios franceses era la firme creencia de que la especie humana había alcanzado en su evolución un punto crítico²⁸¹, que debía ser reforzado por políticas emancipatorias²⁸². No hay espacio, entonces, para la neutralidad política: “una ley del sabio Solón condena al ciudadano que en una insurrección no toma ningún partido. Si ha habido un caso al que pudiera ser aplicado esta ley, ese es el actual, en el que el

²⁷⁷ Schiller, Friedrich: “Augustenburg Briefen”, NA XXVI: pp. 257-268. 13 de Julio de 1793, “Cartas al Príncipe de Augustenburgo” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., p. 101.

²⁷⁸ Ídem.

²⁷⁹ Schiller, Friedrich: Carta a Goethe del 20 de octubre de 1794, *Correspondence between Schiller and Goethe*, ed. cit., pp. 22-23.

²⁸⁰ *Ibid.*, Carta a Körner del 21 de Diciembre de 1792, *Correspondence between Schiller and Körner*, ed. cit., p. 186.

²⁸¹ Schiller, Friedrich: Carta II, p. 119.

²⁸² Chitry, Josef: *The German quest for the Aesthetic State*, p. 76.

enorme destino de la Humanidad se pone en cuestión y donde uno, como parece, no puede permanecer neutral, sin convertirse en culpable de la punible indiferencia con la que se enfrenta a lo que debe ser más sagrado para el ser humano”²⁸³. Lo único que está diciendo Schiller es que la acción política tiene un requisito:

Solamente el carácter de los ciudadanos crea y mantiene el Estado y posibilita la libertad política y civil. Ya que, si la sabiduría misma descendiera en persona desde el Olimpo, y pusiera en vigor la constitución más perfecta, debería ceder a las personas su ejecución²⁸⁴.

De este modo, el problema es que, aun cuando se es consciente de la solución, aunque el ideal esté ahí, este por sí mismo es insuficiente y, de hecho, totalmente destructivo si se carece de un sujeto capaz de hacerse cargo de esas políticas emancipatorias. Todo intento de realizar el Estado a partir de principios abstractos será prematuro y demoledor “mientras el carácter de la humanidad no sea elevado otra vez desde su profunda caída”²⁸⁵. La pregunta será entonces: ¿quién o quiénes serán los sujetos de ese carácter? Y ¿cómo es posible *formar* caracteres semejantes, capaces de ejecutar esa sabiduría y esa libertad? Esto significa que la preocupación schilleriana por los *individuos* es en sí misma política, porque sólo estos podrán dar lugar a la libertad política. Del mismo modo, la pregunta por la posibilidad de la *formación* de dichos individuos es, entonces, política. De ahí, la urgencia con la que Schiller insta a Körner a traducir el tratado de Mirabeau *Sur l'Education publique* (1791)²⁸⁶. Lo que más había impresionado a Schiller de este tratado era su “sólido sentido de la realidad”, en tanto que “en medio de la tormenta política por darle a Francia una Constitución, su mayor empeño era intentar darle a esta una sólida base estableciendo una educación adecuada”²⁸⁷. De este modo, las *Briefe* eran para Schiller la respuesta más adecuada que él podía dar a la situación política de su época, “su intento de comprometerse del modo en el que se sentía más competente”²⁸⁸. Su respuesta es que la única manera de producir

²⁸³ Schiller, Friedrich: 13 de Julio de 1793, “Cartas al Príncipe de Augustenburgo” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., p. 99.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁸⁵ *Ídem.*

²⁸⁶ Mirabeau, Honoré-Gabriel de Riqueti: *Travail sur l'Education publique*. Paris, De L'Imprimerie Nationale, 1791.

²⁸⁷ Schiller, Friedrich: Carta a Körner del 15 de Octubre de 1792, *Correspondence between Schiller and Körner*, ed. cit., pp. 192-193.

²⁸⁸ Wilkinson, Elizabeth M. y Willoughby, Leonard A.: “Introduction” a Schiller, Friedrich: *On the*

una verdadera transformación política es que esta se enmarque en una transformación de toda la manera de pensar de los individuos²⁸⁹. De la perspectiva desde la cual abordan el mundo real.

La primera pregunta que aparece, entonces, es por qué, para Schiller, la educación estética era una alternativa viable a la revolución. No se trata tanto aquí de llevar a cabo un análisis comparativo profundo entre la comprensión de Schiller de la revolución y su educación estética, como de analizar qué hay en esta última que la convierta en una ruptura con comprensiones previas de la educación, y por qué esa ruptura podría ser entendida como *revolucionaria*. La educación estética no es revolucionaria por ser una educación *para* la revolución.

Lo único que consigue la cultura estética es que el hombre, *por naturaleza*, pueda hacer por sí mismo lo que quiera, devolviéndole así por completo, la libertad de lo que ha de ser²⁹⁰.

La premisa en la que se basa la educación estética, entonces, es que el ser humano, por su naturaleza, no está sujeto a identificación alguna con actividad alguna o con lugar alguno. De este modo es como rompe con toda jerarquía entre las distintas actividades humanas y con las posiciones sociales que estas conllevan. Es revolucionaria porque niega toda relación de dominación. La relación de dominación entre el ideal y lo real, la razón y la sensibilidad, entre el estado y el individuo. Al estar planteada de esa manera, incluso desbarata aquella relación de dominación en la que la misma idea de educación parece estar basada: la relación entre el maestro y el alumno. Otra pregunta que también es interesante plantear aquí es si lo que hace Schiller no es, justamente, apuntar a otra idea de “revolución”, aunque sea para trastocar la comprensión previa de la misma. ¿En qué consiste esa “revolución total de la sensibilidad”²⁹¹? Se trata de una idea de revolución que, aunque en última instancia tiene por objeto la libertad política, realmente tiene su origen y su base en el individuo como tal: en lo concreto de cada individuo, su sensibilidad y en la relación que se establece entre esta y la razón. Un origen y una base contingentes para una revolución

Aesthetic Education of Man, ed. cit., p. xx.

²⁸⁹ Schiller, Friedrich: 13 de Julio de 1793, “Cartas al Príncipe de Augustenburgo” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., p. 105.

²⁹⁰ *Ibíd.*, Carta XXI, p. 291.

²⁹¹ *Ibíd.*, Carta XXVII, p. 361.

entonces que no puede ser sino también contingente, basada en una tensión constante siempre bajo el riesgo de quebrarse. “El hombre lleva ya en su personalidad la disposición a la divinidad; *el camino hacia ella, si es que se puede llamar camino a lo que nunca conduce a la meta*, se le abre a través de los sentidos”²⁹². Entonces, la consecución de la libertad que exige Schiller no se basa en la imposición de un ideal, sino en un compromiso constante con esa contingencia de lo real: “¡Qué mal aconsejado andaría [el hombre], si pretendiera tomar el camino del ideal, para no tener que recorrer el de la realidad!”²⁹³.

La insuficiencia del ideal por sí mismo queda patente. Del mismo modo que en las *Cartas al Príncipe de Augustenburg*, Schiller afirma en las *Briefe* que la Revolución Francesa hubiera podido ser una verdadera ocasión para la libertad.

El hombre ha despertado de su indolencia y del engaño en que se complacía, y exige insistentemente la restitución de sus derechos inalienables. Pero no los exige sin más; se alza en todas partes para tomar por la fuerza lo que se le niega injustamente. El edificio del Estado natural se tambalea, sus frágiles cimientos ceden, y parece existir la posibilidad *física* de sentar en el trono a la ley, de honrar por fin al hombre como fin en sí, y hacer de la verdadera libertad el fundamento de la unión política. ¡Vana esperanza! Falta la posibilidad *moral*, y ese instante tan propicio [que] pasa desapercibido para la ciega humanidad²⁹⁴.

“Falta la posibilidad moral” podría de nuevo leerse en clave idealista. Sin embargo, si falta dicha posibilidad es porque la estructura individual sigue basándose en una relación de dominación. Cuando Schiller lamenta esa falta no está lamentándose de que falte la moral en sí, sino un sujeto capaz de ocuparse moralmente de lo real. Aquí puede verse cómo el acento recae entonces sobre la carencia de un sujeto capaz de hacerse cargo de la moderna realidad burguesa, escindida por el conflicto entre sus ideales y lo real. El problema no es la carencia de la conciencia de la situación de dominación o la carencia de la conciencia de unos ideales. “El hombre ha despertado” ya y es consciente de la injusticia del sistema político presente. La cuestión principal que le preocupa a Schiller es la de un desajuste interno en los individuos, entre las facultades de la sensibilidad y la razón y que minaría desde dentro la posibilidad de éxito de toda acción

²⁹² Ibid., Carta XI, p. 197. La cursiva es mía.

²⁹³ Ibid., Carta XXVII, pp. 359-361.

²⁹⁴ Ibid., Carta V, p. 137.

socio-política²⁹⁵. ¿Por qué está ciega la humanidad y qué la mantiene bajo esa ceguera? Esta es una pregunta que Kant, en su *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784)²⁹⁶, ya había planteado. En otras palabras, se trata de la pregunta por el poder práctico de la razón que surge en el pensamiento alemán a partir de 1790 y de la Revolución: ¿es capaz la razón por sí sola de guiar la conducta en el ámbito de la política?²⁹⁷ ¿Puede el uso práctico de la razón emancipar a la humanidad de la alienación y fragmentación propias de la moderna sociedad burguesa? Esa es la pregunta fundamental aquí. Una pregunta propia del contexto de la *Spätaufklärung*²⁹⁸ y que, evidentemente, tiene que ver con una insuficiencia de la Ilustración y su proyecto pedagógico y emancipatorio. Sin embargo, con Schiller, dicha pregunta recibe un tratamiento totalmente distinto. Las *Briefe* son la respuesta de Schiller a esa pregunta²⁹⁹.

Si bien al hablar de la educación estética, lo lógico es centrarse sobre todo en las *Briefe*, lo cierto es que Schiller es consciente de un peligroso despotismo implícito en el proceso educativo ilustrado desde muy temprano, mostrando cómo el camino ilustrado hacia la mayoría de edad atraviesa una etapa coercitiva de minoría provocada, no desde instancias externas a ese proceso de formación, sino por el mismo educador o *tutor*, que lleva al extremo su papel, produciendo las mismas fallas que pretende criticar y corregir³⁰⁰.

Que la autodefinición de la Ilustración como emancipación³⁰¹ sea ideológica³⁰² no es una idea en absoluto novedosa. Dicha autodefinición se refiere originariamente al ideal burgués de autonomía social frente a la aristocracia absolutista y cualquier clase de censura, institucional o eclesiástica, de las ideas y del libre pensamiento. Ahora bien, esta es una definición de emancipación meramente negativa que no da cuenta en absoluto de ese malestar del individuo en el seno de la sociedad ni tampoco es capaz de

²⁹⁵ Cfr. Villacañas Berlanga, José Luis: *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Schiller y Lessing*, Madrid, Visor, 1993. p. 226.

²⁹⁶ Kant, Immanuel: "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?" *Berlinische Monatsschrift* 4, 1784, pp. 481-494. Traducción de Agapito Maestre y José Romagosa en VV. AA.: "Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración", *¿Qué es Ilustración?* Estudio preliminar de Agapito Maestre, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 17-18.

²⁹⁷ Beiser, Frederick: *Enlightenment, Revolution and Romanticism. The genesis of modern political thought 1790-1800*. Cambridge/London, Harvard University Press, 1992, p. 3

²⁹⁸ Macor, Laura Anna: *Il giro fangoso dell'umana destinazione*, ed. cit., pp. 14-19.

²⁹⁹ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 130.

³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 94-95.

³⁰¹ Cfr. Kant, Immanuel: "Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración?", ed. cit., p. 19.

³⁰² Ripalda, José María: "Ilustración y Romanticismo" en VV. AA.: *Marxismo y Romanticismo*. Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1994. p. 12. Este volumen recoge el ciclo de conferencias que con el mismo título de "Romanticismo y Marxismo" organizó la Sección de Filosofía de la Fundación de Investigaciones Marxistas, de enero a marzo de 1993.

explicar el por qué del fracaso de la Revolución y su conversión en un régimen de terror.

La ilustración, de la que las clases elevadas de nuestro tiempo se enorgullecen, es solamente *cultura teórica*, y muestra, tomada en su conjunto, una influencia tan poco ennoblecedora, que ayuda mucho más a hacer de la corrupción un sistema y hacerlo más incurable³⁰³.

La preocupación fundamental de Schiller, dentro de la situación política de la época dominada por la ocurrencia de la Revolución, no era su carácter de conflicto político real, sino el imperio unilateral de la Ley y la Razón que esta promulgaba y la dominación política consecuente. Schiller estaría cuestionando, de hecho, la idea de la autoridad absoluta de la razón, tal y como esta habría aparecido en la concepción platónica de la *polis*. Es interesante aquí sacar a colación la crítica que hacía Hannah Arendt a Platón en *What is Authority?*, precisamente porque evidencia preocupaciones muy similares a las de Schiller. En dicho, Arendt critica la organización platónica de la *polis* y su gobierno vertical por los reyes-filósofos. Denuncia cómo la “tiranía de la razón”, impuesta por Platón, más que trabajar en beneficio de la *polis* y de la política, trabaja a favor de la filosofía y de la seguridad del filósofo³⁰⁴. Esto es, asegura la posición de estos dentro de la comunidad. El poder *característico* y *prerrogativo* de los filósofos no consistiría sino en su acceso privilegiado a las Ideas que, así, quedan convertidas en instrumentos políticos. Al trascender el ámbito de los asuntos humanos, las Ideas se convierten en paradigmas con los que han de compararse todos los comportamientos humanos³⁰⁵. Mediante esa tajante separación entre el mundo de los asuntos humanos y el mundo eidético, “las Ideas se convertirían en estándares inquebrantables y *absolutos*, tanto para el comportamiento como para el juicio moral y político humano”. Una separación que se convierte en “la característica esencial de específicamente las formas autoritarias de gobierno”³⁰⁶. Pero Schiller mismo ya se había desmarcado de una concepción de la comunidad como la platónica, con la que el mundo estético no tiene nada que ver³⁰⁷: “allí donde impera el gusto y se asienta el reino de la

³⁰³ Schiller, Friedrich: Carta del 13 de Julio de 1793, “Cartas al Príncipe de Augustenburgo” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., p. 102.

³⁰⁴ Arendt, Hanna: “What is Authority?”, *Beyond Past and Future*. New York, Viking Press, 1961, p. 107.

³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 109.

³⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 97-98.

³⁰⁷ Schiller, Friedrich: Carta del 23 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., p. 75.

bella apariencia *no se tolera ningún tipo de privilegio ni autoritarismo*³⁰⁸. Y añade: “el gusto conduce al conocimiento desde la esfera secreta de la ciencia al *cielo abierto del sentido común*, y convierte en un *bien común* de la sociedad *lo que era propiedad de una determinada escuela filosófica*”³⁰⁹.

Así mismo, esta crítica de Schiller a la Ilustración coincidiría también con la crítica de la cultura afirmativa por parte de Marcuse, para el que la característica esencial de esta consistiría en intentar hacer penetrar valores absolutos directamente sobre lo real³¹⁰. En proponer valores universales y abstractos frente a la penuria y la miseria³¹¹. Como subrayaba Rancière, la razón del fracaso de la Revolución Francesa, según Schiller, radica precisamente en su intento de realizar directamente el reino de la libertad y la igualdad como reino de la Ley³¹². Porque este intento de producir el ideal por medio de la ilustración prolonga y sostiene la injusticia como sistema. Un tipo de educación que sostiene el *estatus quo* de la dominación. La uniformidad del “*equilibrio* de los vicios” como lo que “cohesiona el conjunto”³¹³. Sobre la violencia que usa la razón para imponer el ideal, dice Schiller:

El espíritu especulativo, aspirando a posesiones eternas en el reino de las ideas, tuvo que convertirse en un extraño para el mundo sensible, y perder la materia para ganar la forma. [...] se ve tentado a moldear lo real según la medida del pensamiento, y a elevar las condiciones subjetivas de su imaginación a la categoría de leyes constitutivas para la existencia de las cosas [...]. Se había elevado demasiado en la abstracción para percibir lo singular³¹⁴.

Esto es, el fracaso de la Revolución se debe al intento de realizar el ideal de la Razón directamente, sin mediación alguna. Antes de que Schiller construyera su teoría al respecto, pueden verse ya claras sugerencias en varias de sus primeras obras dramáticas. Por ejemplo, el fracaso de Karl Moor a la hora de alcanzar una absoluta

³⁰⁸ Ibíd., Carta XXVI, p. 377. Las cursivas son mías.

³⁰⁹ Ibíd., p. 379. Las cursivas también son mías.

³¹⁰ Marcuse, Herbert: *Sobre el carácter afirmativo de la cultura*, ed. cit., p. 47.

³¹¹ Ibíd., p. 52.

³¹² Bodas Fernández, Lucía: “Autonomía y Emancipación. Introducción a la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la Dialéctica de la Ilustración” en *Boletín Nacional de Estética*, 14, año IV, Agosto de 2010, Centro de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina), pp. 3-50, aquí pp. 12-16, 21-24, 28-38.

³¹³ Schiller, Friedrich: 13 de Julio de 1793, “Cartas al Príncipe de Augustenburgo” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., p. 102.

³¹⁴ Schiller, Friedrich: Carta VI, p. 153.

libertad de en *Die Räuber*, mediante una violenta transformación del mundo, o el fracaso del Marqués de Posa en su intento por realizar su proyecto emancipatorio, a través del Príncipe Carlos en la España de Felipe II. Es más, del mismo modo que la filosofía moral kantiana otorgaba la fundamentación filosófica para la Revolución Francesa, las primeras obras teatrales de Schiller, es decir, las pertenecientes a la década de los 80 (*Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Kabale und Liebe* y *Don Carlos*, *Infant von Spanien*), son su anticipación dramática. Por otra parte, las contradicciones surgidas en la lucha de estos personajes y que, de hecho, les llevan al fracaso total de sus expectativas emancipadoras, son una clara muestra de la sagacidad del joven Schiller, a la hora de detectar los muchos problemas que conllevaba la aplicación del proyecto ilustrado a la realidad histórica³¹⁵. Son la anticipación de su fracaso como movimiento liberador y la constatación de su potencial despótico implícito. Al hilo de esta reflexión, afirma Villacañas Berlanga que, frente al pesimismo y realismo históricos de estos dramas juveniles de Schiller, el optimismo histórico de la conocida lección inaugural³¹⁶ de su cátedra de historia en Jena no tiene ningún sentido³¹⁷. Estos dramas habrían mostrado no sólo las tensiones, sino el bloqueo radical interno de la sociedad burguesa, escindida entre dos instancias, *lo real* y *lo ideal*, que no dejan de chocar entre sí. Son la ruptura y la negación del absolutismo ilustrado³¹⁸.

En la misma línea que Rancière, Frederick Beiser había afirmado que, al poner en duda el poder de la razón en el ámbito político, Schiller está llevando a cabo el balance de todo el proyecto ilustrado en general. Está dirimiendo su destino³¹⁹. Un balance bastante poco halagüeño para ese proyecto emancipatorio, porque es un destino que depende de la imposición de esa ley universal. El fracaso de la razón no se debe meramente a obstáculos externos a esta, sino a la posibilidad de la razón de degenerarse y de devenir fanática. Una imposición de lo racional que, simplemente, seguirá reproduciendo la dominación.

³¹⁵ Beiser, F.: *Enlightenment, Revolution and Romanticism. The genesis of modern German political thought 1790-1800*. Cambridge, Harvard University Press, 1992. p. 84.

³¹⁶ Schiller, F.: “Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?” (Antrittsvorlesung am 26. Mai 1789, Jena). NA XVII, T. 1: pp. 359-376. Traducción de Faustino Oncina, “¿Qué significa y con qué fin se estudia historia universal?” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., pp. 1-18.

³¹⁷ Villacañas Berlanga, José Luis: Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Schiller y Lessing. Madrid, Visor, 1993. p. 226.

³¹⁸ Wilson, Daniel W.: “Enlightenment’s alliance with power. The Dialectic of collusion and opposition in the Literary Elite” (pp.364-384) en Wilson, Daniel W. y Holub, Robert C. (eds.): *Impure Reason. Dialectic of Enlightenment in Germany*. Detroit, Wayne State University Press, 1993, pp. 373-375.

³¹⁹ Beiser, Frederick: *Enlightenment, Revolution and Romanticism. The genesis of modern political thought 1790-1800*. Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 5.

Quedarán los antiguos principios, pero llevarán la impronta del siglo, y la filosofía prestará su nombre a una opresión que en otros tiempos autorizaba a la Iglesia. Asustado por la libertad, que en sus primeros momentos se revela siempre como enemiga, el hombre se arrojará en un caso en brazos de una cómoda servidumbre, y en el otro, desesperado por una tutela tan meticulosa, se precipitará al feroz libertinaje del estado natural. La usurpación alegará, en su defensa, la debilidad de la naturaleza humana, y la insurrección su dignidad, hasta que finalmente la gran soberana de todos los asuntos humanos, la fuerza ciega, intervenga y resuelva ese supuesto conflicto de principios, como si se tratara de una vulgar pelea a puñetazos³²⁰.

La imposición de esa ley reproduce no sólo la dominación tradicional de lo universal sobre lo particular, sino también justo aquella otra dominación que la Revolución había pretendido abolir. Aquella dominación basada en la separación entre esas dos humanidades, una condenada a la autonomía de la acción y la otra a la heteronomía de la materialidad pasiva³²¹. Una humanidad unilateralmente sensible y una humanidad unilateralmente racional: el salvaje y el bárbaro. El primero “desprecia la cultura y considera la naturaleza como su señor absoluto” y, el segundo “se burla de la naturaleza y la difama, pero es más despreciable que el salvaje, porque sigue siendo en muchos casos el esclavo de su esclavo”³²². Ahora bien, este esquema de dominación tiene a su vez su base en la misma estructura individual: se trata del despotismo del impulso racional sobre el impulso sensible, de la personalidad sobre los estados pasajeros del individuo, del individuo ideal sobre el individuo real. Si el proceso educativo y emancipatorio ilustrado es incapaz de terminar con este esquema de dominación es porque es un proyecto unilateral de emancipación. Se basa únicamente en la emancipación de la razón y el entendimiento y es, por lo tanto, una emancipación meramente extensiva.

¿Cómo es que persiste aún el dominio generalizado de los prejuicios y el obscurecimiento de las inteligencias, pese a las luces que expanden filosofía y experiencia? Vivimos en una época ilustrada, es decir, el saber que habría de bastar al menos para corregir nuestros principios prácticos se ha alcanzado y se ha expuesto públicamente. [...]. La razón se ha

³²⁰ Schiller, Friedrich: Carta VII, pp. 163-165.

³²¹ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 96.

³²² Schiller, Friedrich: Carta IV, p. 135.

purificado de las ilusiones de los sentidos y de una engañosa sofística, y la misma filosofía, que al principio nos hacía renegar de la naturaleza, nos llama ahora clara e imperiosamente a su seno –¿por qué, entonces, seguimos comportándonos como bárbaros?–³²³.

Por ello, lo que pretende hacer Schiller es intensificar esa emancipación educando la sensibilidad mediante el arte. El hincapié schilleriano en la necesidad de liberar la sensibilidad mediante la educación de la misma, le lleva más allá de la concepción negativa y externa de la emancipación. “No nos falta tanto conocimiento de la verdad y del derecho, como efectividad de este conocimiento para la determinación de la voluntad, tanta *luz* como *calor*, y no tanta *cultura filosófica* como *estética*. Esta última la tengo por el instrumento más efectivo para la formación del carácter, y al mismo tiempo la considero aquella que se debe mantener completamente independiente de la situación política y de la ayuda del Estado”³²⁴. La emancipación, para Schiller, no consiste entonces en una toma de conciencia de la situación de servidumbre, sino en crearse un cuerpo, una sensibilidad que no esté consagrada a esa dominación y a esa servidumbre. Este es el sentido original de la emancipación que Rancière toma prestado de Schiller³²⁵.

La ilustración del entendimiento sólo merece respeto si se refleja en el carácter, pero con eso no basta: surge también, en cierto modo, de ese mismo carácter, porque el camino hacia el intelecto lo abre el corazón. La necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad, y no sólo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia³²⁶.

Ello significa que si la emancipación consiste únicamente en exigencias abstractas, en ideales que proclaman su soberanía sobre lo real, ideales como pueden serlo el ideal del cosmopolitismo o aquel de la paz perpetua, pero también el ideal mismo de libertad, se omite por completo de la múltiple y cambiante realidad humana. Si se excluye lo concreto de esta realidad, esas exigencias abstractas se convierten en un eufemismo para denominar realidades opresivas. Nombres abstractos que, por el mismo hecho de su

³²³ Schiller, Friedrich: Carta VIII, p. 167.

³²⁴ *Ibíd.*, 13 de Julio de 1793, “Cartas al Príncipe de Augustenburgo” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., pp. 104-105.

³²⁵ Rancière, Jacques: “Democracy, Dissensus and the Aesthetics of Class Struggle”, ed. cit., p. 293.

³²⁶ *Ibíd.*, pp. 169-171.

enunciación, justifican y pretenden una dominación unilateral. Instauran de nuevo una relación jerárquica entre el ideal y lo real. Por ello insiste Schiller en que el camino hacia el ideal no sólo se abre a partir de los sentidos, sino que estos contribuyen a perfeccionar ese mismo ideal.

Esto, en principio, no es nada nuevo: muchos intérpretes han subrayado el carácter esencial del plano sensible individual para la propuesta schilleriana. Pero es importante volver a subrayar la importancia de la valoración intrínseca de la individualidad en Schiller. Si bien este no es el primero en concebir la libertad individual en oposición a la coerción de cierto tipo de educación y la alienación del aparato estatal –pueden encontrarse alusiones por ejemplo en Herder y en Moritz–, sí que es el primero en prestarle una atención fundamental³²⁷. Y *esta valoración de la sensibilidad como política es la base del carácter revolucionario de su propuesta educativa*. Dicho carácter reside precisamente en la unión conflictiva de dos impulsos contrapuestos en el impulso de juego, que Schiller lleva a cabo mediante dos movimientos. En primer lugar, mediante la revocación de la comprensión del arte como la actividad mediante la cual la forma activa se impondría sobre la materia pasiva y, en segundo, en la revocación de la subordinación de la sensibilidad pasiva a la racionalidad activa.

Por esta razón, argumentaciones como la de Andreas Gailus no tienen verdaderamente sentido. Este presenta la educación estética en términos explícitamente militaristas. Como un programa esencialmente represivo, que funciona como una imposición de una disciplina social, que transforma los cuerpos desmembrados por la modernidad en cuerpos bellos y homogéneos³²⁸. Gailus comienza su análisis a partir de la violenta descripción que Schiller realiza en la Carta I del bello cuerpo desmembrado por la investigación filosófica que, si bien produce una representación verdadera del potencial ético humano, veda a la sensibilidad individual el acceso a esa verdad:

Pero es justamente esa forma técnica, que revela la verdad al entendimiento, quien la oculta a la vez al sentimiento, pues al entendimiento le es necesario desgraciadamente destruir primero el sentido interior del objeto para poder apropiarse de él. Como el químico, el filósofo sólo descubre el enlace de los elementos mediante la *disolución*, y

³²⁷ Mücke, Dorothea E. von: *Virtue and the Veil of Illusion: generic innovation and the pedagogical project in Eighteenth-century literature*. Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 191.

³²⁸ Gailus, Andreas: “Of beautiful and dismembered bodies: Art as social discipline in Schiller’s *On the Aesthetic Education of Man*” (pp. 146-165) en Wilson, W. Daniel y Holub, Robert C. (eds.): *Impure Reason. Dialectic of Enlightenment in Germany*. Detroit, Wayne State University Press, 1993, pp. 147-152.

sólo llega a comprender la obra de la naturaleza espontánea mediante tortuosos procedimientos técnicos. *Se ve obligado a encadenar con reglas a los fenómenos para captarlos en su fugacidad, a desmembrar sus bellos cuerpos en conceptos y a conservar su vivo espíritu en un indigente almacén de palabras.* ¿Es, entonces, extraño que el sentimiento natural no pueda reconocerse en una imagen semejante, y que la verdad aparezca como una paradoja en las exposiciones analíticas?³²⁹

Gailus entiende que, tras este imaginario belicista que ata íntimamente la modernidad con el maltrato de los cuerpos, se encuentra, por lo tanto, una idea del arte como organismo, como un cuerpo. Una concepción del mismo que refuerza el control racional del espectador sobre su sensibilidad, haciendo del control mismo la fuente del placer³³⁰. Para Gailus, entender la imagen schilleriana del cuerpo desmembrado simplemente como una metáfora de conceptos tales como “alienación” o “fragmentación del individuo” pasa por alto la fuerza retórica que dichas figuras poseen para la teoría schilleriana³³¹. El arte finalmente es entendida como una purificación que requiere la muerte de un “enemigo”: la sensibilidad. Si bien es cierto, como hace notar Gailus, y otros tantos habían hecho previamente, que efectivamente hay en las *Briefe* un uso de metáforas violentas, también lo es que Gailus extrapola y descontextualiza ciertas metáforas para forzar a Schiller dentro de su análisis. Así, cuando este está hablando del “ámbito neutro de la existencia física (auf dem gleichgültigen Felde des physischen Lebens)” en el que el hombre debe “luchar contra la materia en su propio campo, para no tener que enfrentarse a este terrible enemigo en el campo sagrado de la libertad”³³², Gailus entiende que esa sería la tarea del arte y de la educación estética. De modo que “el enemigo” que debe sobrepasar el arte mediante la educación estética “es la humana sensibilidad, en la medida en que esta no se adecúa a las exigencias morales”³³³. Sin embargo, Gailus no sólo descontextualiza ciertos pasajes, sino que pasa por alto muchos otros, que cambian por completo el sentido de lo que Schiller tenía que decir. De esta manera, y efectivamente una vez más con metáforas violentas, había dicho en la Carta XIII: “la propia sensibilidad habrá de defender, triunfante, su territorio, y resistir la violencia que el espíritu querría infringirle mediante su

³²⁹ Schiller, Friedrich: Carta I, pp. 113-115. Las cursivas son mías.

³³⁰ Gailus, Andreas: “Of beautiful and dismembered bodies”, ed. cit., p. 147.

³³¹ *Ibíd.*, p. 149.

³³² Schiller, Friedrich: Carta XXIII, p. 315.

³³³ Gailus, Andreas: “Of beautiful and dismembered bodies”, ed. cit., p. 151.

precipitada actividad”³³⁴. Lo que es cierto, por tanto, es que Schiller concibe la individualidad como un *conflicto*, cuya resolución deseada no es nunca la eliminación de uno de los oponentes, sino un *equilibrio* que mantiene siempre una tensión conflictiva, en tanto que ambos opuestos deben limitarse siempre recíprocamente. “En una palabra: la personalidad ha de mantener al impulso material en los límites que le son propios, y la receptividad, o la naturaleza, ha de hacer lo mismo con el impulso formal”³³⁵. De este modo, la relación recíproca es igualmente irreductible a una armonía o, mejor, esa armonía es entendida como *tensión*, como conflicto que implica la igualdad de los oponentes:

Ambos principios están subordinados y coordinados a la vez, es decir, sometidos a un principio de acción recíproca; no hay materia sin forma, forma sin materia. [...]. Ciertamente ignoramos qué es de la persona en el reino de las ideas; pero sabemos con certeza que, sin materializarse, la persona no puede manifestarse en el reino del tiempo; así pues, en este reino, la materia tendrá también su propio papel en la determinación de las cosas, y no sólo *sometida a la forma*, sino también *a su misma altura* e independientemente de ella³³⁶.

La consideración de la sensibilidad y la materia como mero enemigo a subyugar es lo que Schiller entiende que puede encontrarse en la *letra* de la filosofía kantiana. Y es lo que pretende resolver. No importa tanto “qué sea de la persona en el reino de las ideas”, sino que lo fundamental es cómo esta se desenvuelve en lo real. Una realidad definida por el conflicto. Entonces, la metáfora del cuerpo desmembrado, como remarca Dorothea von Mücke, se refiere al análisis rigurosamente filosófico que Kant lleva a cabo del individuo viviente. Si bien produce una representación verdadera del potencial ético humano, imposibilita por completo el acceso a la verdad ética, por parte de la sensibilidad individual³³⁷. La metáfora del cuerpo roto y torturado es una *metáfora de exclusión*, por tanto. Una metáfora de la dominación de la sensibilidad por la razón, y que es lo que la educación estética intentaría remediar. Ahora bien, ni siquiera ese equilibrio tenso que supone la “acción recíproca” entre los impulsos, que no es sino “en el sentido más propio del término, la *idea de su humanidad*”, supone una superación

³³⁴ Schiller, Friedrich: Carta XIII, p. 223.

³³⁵ Ídem.

³³⁶ Ibíd., Nota al pie, p. 211,

³³⁷ Mücke, Dorothea E. von: *Virtue and the Veil of Illusion :generic innovation and the pedagogical project in Eighteenth-century literature*. Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 192.

permanente del conflicto o la imposición de ese ideal porque, precisamente en función de su carácter ideal es “un infinito al que [el hombre] puede ir acercándose cada vez más en el curso del tiempo, pero que nunca llegará a alcanzar”³³⁸.

Ya desde *Philosophie der Physiologie* (1779), la primera disertación médica de Schiller que fue rechazada por la Academia, este sienta las bases de cómo la consecución del ideal es contingente. Contingente aunque el ideal sea eterno y necesario: “ciertamente, el ideal de hombre es infinito, pero entonces la mente del hombre es eterna. La eternidad es la medida de la infinitud, lo que quiere decir que la mente se desarrollará para siempre, pero nunca alcanzará su ideal”³³⁹. Además, este desarrollo de la mente hacia su perfección está ligado al placer y, consecuentemente, a la felicidad del hombre: “aquello que lleve al hombre más cerca de su destino, ya sea directa o indirectamente, le causará placer. Aquello que lo aleje, le causará aflicción; evitará aquello que le aflija; buscará aquello que le plazca. Buscará la perfección porque la imperfección le aflige. La buscará porque le place. La suma de lo que es más perfecto y de lo que es menos imperfecto es la suma de lo que es más placentero y menos angustioso. Eso es la felicidad. Por lo tanto, no importa si digo: el hombre existe para ser feliz: o existe para ser perfecto. Sólo es perfecto cuando es feliz. Sólo es feliz cuando es perfecto”³⁴⁰. Ahora bien, no se trata de una suerte de solipsismo hedonista porque, al mismo tiempo, la felicidad individual está unida a la perfección del conjunto a través del amor universal: “Por lo tanto el amor, el más fino y noble impulso del alma humana, la más grande cadena que une la Naturaleza sensible, no es nada sino el intercambio del sí mismo por el más íntimo ser del compañero. Y este intercambio es un placer voluptuoso. Así, el amor hace de su felicidad mi felicidad, de su aflicción la mía propia. Pero incluso esta aflicción es perfección y debe por lo tanto ser causa de algún placer. ¿Qué es la compasión sino una emoción en la que placer y dolor están unidos? Dolor, porque el prójimo está sufriendo. Placer, porque uno comparte su sufrimiento, porque se le ama. Dolor y placer porque uno toma su sufrimiento de él”³⁴¹. De este modo, no sólo la perfección del hombre depende de su felicidad, sino que, además, esta felicidad no puede desarrollarse por completo si no es a partir de la compasión y la

³³⁸ Schiller, Friedrich: Carta XIV, p. 223.

³³⁹ Schiller, Friedrich: §1 “Die Bestimmung des Menschen”, *Philosophie der Physiologie*, NA XX: pp. 10-29. *Philosophy of Philology* (pp. 149-175) en Dewhurst, Kenneth y Reeves, Nigel (eds.): *Friedrich Schiller. Medicine, Psychology, Literature*, ed. cit., p. 150.

³⁴⁰ Idem.

³⁴¹ *Ibíd.*, pp. 150-151.

solidaridad con el prójimo, “el ayudar al prójimo a alcanzar la perfección”³⁴². Análisis que, por otra parte, prefigura la unión marcuseana entre felicidad y libertad: “la realidad de la felicidad es la realidad de la libertad en la auto-determinación de la humanidad liberada”³⁴³.

Mücke, que realiza un estudio muy psicologista de la estética schilleriana y pone el acento en la formación del ego ideal, entiende la educación estética schilleriana como una revisión e inversión de los efectos opresivos y dominantes de la educación. De la educación, entendida como la subsunción de los impulsos sensibles a una ley universal, que aquellos solo pueden entender de manera arbitraria. Sin embargo, pasa por alto la importancia que para Schiller posee la intersubjetividad, en relación con la felicidad, la perfección y la emancipación del individuo. Para Mücke, la educación estética pretende subsanar la opresión de la sensibilidad por la razón, mediante una reformulación del estadio formativo como un escenario narcisista: “la contemplación estética permite que el sujeto se conciba como un representante del hombre universal, el movimiento fundamental que requería la ética kantiana. Mediante el acto de la contemplación estética, el hombre puede identificarse con un ego ideal (el sí mismo permanente, requerido por el discurso racional) y con el estado (el orden de la representación basado en la ética kantiana)”³⁴⁴. Schiller, en su larga nota al pie de página, en la Carta XIII, expone en dicho sentido su idea de educación como *Bildung*, en la que destaca los efectos perjudiciales, tanto de un mal uso de la sensibilidad, como de la razón para el desarrollo humano:

Por muy loables que sean nuestras máximas, ¿cómo podemos ser justos, afables y humanos hacia los demás, si carecemos de la capacidad para acoger fiel y verdaderamente en nosotros una naturaleza ajena, para adaptarnos a situaciones extrañas, para hacer nuestros los sentimientos de los demás? Esta facultad se reprime tanto en la educación que recibimos, como en la que nosotros mismos nos damos, en la misma medida en que se intenta quebrar el poder de los apetitos y consolidar nuestro carácter mediante principios. Ya que nos es tan difícil permanecer fieles a nuestros propios principios, cuando la sensibilidad nos desborda, adoptamos el cómodo método de poner a salvo el carácter embotando los sentidos; pues sin duda es infinitamente más fácil vivir en paz con un enemigo desarmado, que dominar a un adversario valeroso y

³⁴² Ibid., p. 151.

³⁴³ Marcuse, Herbert: *Negations: Essays in Critical Theory*. Boston, Beacon Press, 1968, pp. 175, 39, 182, 199.

³⁴⁴ Mücke, Dorothea E. von: *Virtue and the Veil of Illusion*, ed. cit., p. 203.

bien equipado. En esto consiste también, en su mayor parte, lo que se denomina formar a un hombre; esto es, en el mejor sentido de la palabra, cuando significa formar su interior y no sólo su exterior. Un hombre así formado estará sin duda a salvo de ser naturaleza en bruto y de aparecer como tal; pero también estará protegido de tal modo por sus principios de las sensaciones naturales, que será tan inaccesible a la humanidad exterior como a la interior³⁴⁵.

Esto significa, por lo tanto, que la educación estética a la que se refiere Schiller no puede venir dada como una disciplina por medio de principios morales que, indefectiblemente, buscarán dominar y restringir la sensación. Ahora bien, von Mücke, pasando por alto esa clara alusión a la alteridad que Schiller realiza al comienzo de la cita, entiende entonces la educación estética desde un punto de vista únicamente narcisista, como una estabilización de las fronteras del ego que previene tanto su desintegración interior como exterior. A este primer narcisismo, por otro lado, se uniría el aportado por la experiencia estética, que permitiría al hombre, al mismo tiempo, experimentarse a sí mismo en el acto de contemplación. Un acto que, por tanto, siempre sería auto-reflexivo³⁴⁶. La libertad instaurada por la educación estética y el impulso de juego en el que se basa sería, una vez más, ideológica. Porque sería una libertad que implica al mismo tiempo una falta de libertad, o la negación de la libertad, en el sentido de Adorno. La negación de la libertad de todo aquello fuera de ese sujeto libre y narcisista. Esto es, la naturaleza dominada y, a su vez, los otros dominados: “Lo bello natural desapareció de la estética, debido al dominio cada vez más amplio del concepto de libertad y dignidad humana, de acuerdo con el cual en el mundo no hay que respetar nada más que lo que el sujeto autónomo se debe a sí mismo. La verdad de esa libertad para el sujeto es al mismo tiempo falsedad: falta de libertad para lo otro”³⁴⁷. Sin embargo, con esa alusión a la alteridad, Schiller deja sentado que, para él, la verdadera libertad de uno aparece también como la necesidad de la libertad del otro. La experiencia estética, basada en el desinterés kantiano, supone la aparición de una nueva subjetividad que se relaciona de una nueva manera con los objetos del mundo y, metafóricamente, con otros sujetos³⁴⁸. “La contemplación (o reflexión) es la primera relación liberal del hombre con el mundo que lo rodea. Mientras el apetito vehemente

³⁴⁵ Schiller, Friedrich: Carta XIII, p. 219.

³⁴⁶ Mücke, Dorothea E. von: *Virtue and the Veil of Illusion*, ed. cit., pp. 204-205.

³⁴⁷ Adorno, Theodor W.: *Teoría Estética*, ed. cit., p. 89.

³⁴⁸ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 119.

aprehende directamente su objeto, la contemplación aleja al suyo de sí y, al protegerlo de la pasión, lo convierte en su propiedad verdadera e indeleble”³⁴⁹. La experiencia estética, tal y como la expone en *Kallias*, es una “manera de contemplar la naturaleza o los fenómenos, según la cual no exigimos de ellos más que libertad, según la cual solo nos interesa comprobar si aquello que son, lo son por sí mismos”³⁵⁰. Esto indica que, en la experiencia estética, lo que se da es una nueva mirada, una nueva perspectiva sobre el mundo en la que se trata de aprender a respetar la alteridad de los diferentes objetos y sujetos, antes que a dominarla”³⁵¹. Una subjetividad que es “apertura total al ente encontrado, al que libera, al que restituye en sí mismo y en el que reconoce su propia autonomía. Lejos de absorber eso que se abre y de someterlo a sus propios fines, la subjetividad le es favorable y lo deja aparecer en la manera de ser que le es propia”³⁵². De este modo, en la experiencia estética, cada uno es un “ciudadano feliz que me increpa: sé libre como yo”³⁵³. De este modo, las dos leyes que, para Schiller, conformarían las relaciones intersubjetivas, la “belleza del trato”, serían, primero, “respetar la libertad ajena” y, segundo, “da tú mismo muestra de libertad”³⁵⁴. El ideal de las relaciones intersubjetivas, por tanto, se basa en la reciprocidad total, “en la afirmación de la libertad propia y el respeto por la de los demás”³⁵⁵.

Que la educación estética sea planteada por Schiller como la creación de un marco para la acción política intersubjetiva puede también desprenderse del modo en que Schiller analiza y valora la situación socio-política de la modernidad. Un análisis que viene dominado por su crítica a la división del trabajo y, consecuentemente, a la jerarquía socio-política que esta implica. Una vez más, la división del trabajo y la diferencia de clases, son análogas de la jerarquía establecida entre la sensibilidad y la razón.

También se fue desgarrando la unidad interna de la naturaleza humana, y una pugna fatal dividió sus armoniosas fuerzas. El entendimiento intuitivo y el especulativo se retiraron hostilmente a sus respectivos campos de acción, cuyas fronteras comenzaron a vigilar entonces desconfiados y recelosos; y con la esfera a la que reducimos nuestra operatividad,

³⁴⁹ Schiller, Friedrich: Carta XXV, p. 333.

³⁵⁰ Schiller, Friedrich: Carta del 18 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., p. 21.

³⁵¹ Jay, Martin: *Campos de fuerza*, ed. cit., p. 158.

³⁵² Taminiaux, Jacques: *La nostalgie de la Grèce a l'aube de l'idéalisme allemand: Kant et le Grecs dans l'itinéraire de Schiller, Hölderlin et Hegel*. Hague, Martinus Nijhoff, 1963, p. 39

³⁵³ Schiller, Friedrich: Carta del 23 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., p. 85.

³⁵⁴ Ídem

³⁵⁵ *Ibíd.*, p. 87.

nos imponemos además a nosotros mismos un amo y un señor, que no pocas veces suele acabar oprimiendo nuestras restantes facultades³⁵⁶.

Del mismo modo que cada una de las capacidades humanas queda replegada a su esfera impenetrable, el hombre así dividido acaba por restringir su actividad a una sola esfera. Esto implica un desarrollo unilateral de sus facultades, una mejora únicamente fragmentaria del ser humano, que se entorpece a sí mismo según la capacidad que haya incrementado. Precisamente porque acaba identificándose con el desarrollo de esa única actividad. Bien la imaginación, desatada, acaba con toda la labor del entendimiento, bien el entendimiento destruye la proliferación de sentimientos y de representaciones capaces de alimentar a la fantasía. Todo este proceso de desmoronamiento y fragmentación paulatino es potenciado por el nuevo espíritu del gobierno: “no sólo sujetos individuales, sino clases enteras de hombres, desarrollan únicamente una parte de sus capacidades, mientras que las restantes, como órganos atrofiados, apenas llegan a manifestarse”³⁵⁷. Aquí conviene destacar que Schiller compara esta fragmentación con el carácter *total* de las comunidades griegas. Sin embargo, la perfección de estas, como todo concreto cerrado, resulta insuficiente tanto para el desarrollo del fin de la humanidad³⁵⁸, como para la complejidad alcanzada por la sociedad actual. Schiller reconoce “la superioridad que la generación actual puede afirmar con respecto a la mejor de las generaciones pasadas, si se la toma globalmente y en relación con el entendimiento”³⁵⁹. Esto significa que no hay vuelta atrás: la perfección de la comunidad griega es por completo irrecuperable porque, si era perfecta para el individuo griego, es insuficiente para el moderno.

El fenómeno de la humanidad griega fue sin duda alguna un logro máximo, que ni podía perseverar en ese estadio, ni elevarse a cotas más altas. No podía perseverar, porque el entendimiento se vio obligado indefectiblemente, por la acumulación del saber, a separarse de la sensación y de la intuición para buscar un conocimiento claro de las cosas. Tampoco podía elevarse a cotas más altas, porque un determinado grado de claridad sólo es compatible con una determinada plenitud de sentimiento. Los griegos alcanzaron este punto,

³⁵⁶ Schiller, Friedrich: Carta VI, p. 147.

³⁵⁷ Ídem.

³⁵⁸ Ibíd., “La legislación de Licurgo y Solón” en *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. cit., pp. 67-68. NA XVII: pp. 14-440. Cfr. Así mismo, Carta VI, p. 145.

³⁵⁹ Ibíd., Carta VI, p. 145.

y si hubieran querido progresar hacia una cultura superior, habrían tenido que prescindir, como nosotros, de la totalidad de su ser, y buscar la verdad por caminos separados³⁶⁰.

Esto es, la única manera de alcanzar la cultura es mediante el conflicto, porque la armonía griega es por completo insuficiente. El problema es el modo en que la modernidad se ha hecho cargo de dicho conflicto, no el conflicto en sí mismo. Porque este es la única manera de que la humanidad pueda seguir creciendo y avanzando. Sin embargo, la comunidad moderna,

En lugar de elevarse a una vida orgánica superior, cayó en una mecánica burda y vulgar. Aquella naturaleza multiforme de los Estados griegos, donde cada individuo gozaba de vida independiente y, cuando era necesario, podía llegar a identificarse con el todo, cedió su lugar a un artificioso mecanismo de relojería, en el cual la existencia mecánica del todo se forma a partir de la concatenación de un número infinito de partes, que carecen de vida propia. Estado e Iglesia, leyes y costumbres, fueron separadas entonces violentamente; el placer se desvinculó del trabajo, el medio de su finalidad, el esfuerzo de la recompensa³⁶¹.

La superioridad del individuo griego sobre el moderno simplemente viene dada porque, en él, no se daba una separación jerárquica entre esferas. La complejidad moderna, aunque superior a la de la comunidad griega, se basa en dicha separación. Sin embargo, esto no quiere decir que Rancière tenga razón al decir que Schiller esté reclamando la vuelta de esa totalidad cerrada y homogénea que era la comunidad griega³⁶². El desarrollo del ser humano, para Schiller, sólo puede estar basado en el conflicto de las facultades: “para desarrollar todas y cada una de las múltiples facultades humanas, no había otro medio que oponerlas entre sí. Este antagonismo de fuerzas es el gran instrumento de la cultura”³⁶³. El problema viene dado por la jerarquización de ese conflicto en la modernidad, que lo convierte en un fin en sí mismo. Una jerarquización de la especie sobre el individuo, de lo racional sobre lo sensible.

Una práctica unilateral de las facultades humanas lleva al individuo inevitablemente al error, pero conduce a la especie a la verdad. [...] Pero, la verdad no dejará de producir

³⁶⁰ *Ibíd.*, p. 155.

³⁶¹ *Ibíd.*, pp. 147-149.

³⁶² Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 101.

³⁶³ Schiller, Friedrich: Carta VI, p. 155.

mártires, mientras la ocupación fundamental de la filosofía siga siendo tomar las disposiciones necesarias contra el error³⁶⁴.

De este modo, la separación moderna, en lugar de generar riqueza vital como un todo y de permitir y apoyar la vida propia de los individuos independientes, provoca una vida mecánica del conjunto, dando lugar a un *dispositivo autómatas* que, como tal, funciona mecánicamente, por medio de normas vacías con las que ninguna de sus partes es capaz de identificarse, pero que les son impuestas de forma heterónoma y que les vincula a una de las esferas separadas del conjunto. Esto es, en la modernidad se da una separación jerárquica entre esferas, con una racionalidad vacía a la cabeza que es incapaz de “asumir la individualidad de las cosas con sentido fiel y honesto”³⁶⁵. El hombre moderno, encadenado a una sola partícula del conjunto, no puede sino formarse a sí mismo como una partícula, de modo que jamás desarrolla la totalidad de su ser y es incapaz de dotar de humanidad a su naturaleza. Por eso se convierte en mera copia, reflejo de su ocupación: el hombre moderno queda *alienado* mediante su asimilación al ejercicio unilateral de una facultad fragmentaria, es decir, su trabajo o actividad profesional, con la que es incapaz de reconocerse porque no lleva la impronta de su humanidad. Esto significa, al mismo tiempo, que cada hombre queda asignado a un lugar supuestamente propio dentro de la comunidad, en función de unas características supuestamente propias. La alienación es tal que ni siquiera ese pequeño fragmento, que hace las veces de precario vínculo del individuo aislado con el todo, es algo que él se dé a sí mismo. Dicho vínculo es una prescripción externa, que paraliza la libertad de su pensamiento. Un pensamiento que viene a ser sustituido por un reglamento muerto y la repetición del mismo gracias a la memoria mecánica³⁶⁶.

Esta es la argumentación schilleriana que puede advertirse claramente en el análisis de Marcuse de la sociedad capitalista moderna: “el universo ampliado de la explotación es una totalidad de máquinas –humanas, económicas, políticas, militares, educativas–. Está controlado por una jerarquía de gerentes, políticos, generales, profesionales todos, cada día más “especializados”; dedicados a mantener y ampliar su respectivo dominio”³⁶⁷. Pero esta jerarquía, también para Marcuse, descansa en la misma jerarquización de las facultades del individuo:

³⁶⁴ Ibid., p. 157.

³⁶⁵ Ídem.

³⁶⁶ Ibid., p. 149.

³⁶⁷ Marcuse, Herbert: *Contrarrevolución y revuelta*, ed. cit., p. 23.

La base de la pirámide está atomizada, y esa atomización convierte al individuo *completo* – cuerpo y mente– en un instrumento: activo o pasivo, productivo o receptivo, a la hora del trabajo o en su tiempo libre, siempre está sirviendo al sistema. La división técnica del trabajo divide también al ser humano en operaciones y funciones parciales dirigidas por los coordinadores del proceso capitalista. Esta tecnoestructura de la explotación es la que organiza la vasta red de instrumentos humanos que produce y sostiene una sociedad rica, puesto que el individuo, a menos que pertenezca a una minoría implacablemente atacada, también se beneficia de la riqueza³⁶⁸.

Para que lo abstracto del conjunto pueda mantener su precaria existencia, la vida concreta individual queda condenada a la consumición paulatina, mientras el Estado permanece indiferente a la desintegración de sus ciudadanos. De hecho, al Estado le interesa esta atrofia y *minusvalía espiritual* de sus miembros, dado que entiende que son partes cuya única obligación es servirle a él como todo, por lo que es celoso de su posesión³⁶⁹, hasta el punto de que prefiere verles entregados al placer y a los impulsos animales antes que dedicados a alguna otra actividad espiritual, que les distraiga de su servicio unilateral al mecanismo estatal. De este modo, el Estado sólo reconoce a sus ciudadanos mediante la clasificación facultativa, es decir, a través de una representación indirecta. Mediante la representación de la *parcialidad*. Finalmente, el Estado acaba por asimilar a sus súbditos, como una obra imperfecta del entendimiento³⁷⁰. Por lo que la única manera que existe de integrarlos en el todo del conjunto es entender a los individuos fragmentados y alienados a partir de su “indefensión”. Como víctimas que deben ser tuteladas, de modo que mantengan la actividad mediante la cual sirven a la comunidad y se distraigan “entregados al placer y a los impulsos animales”. Esto es, se comprende a los individuos como la comunidad de los “idiotas”, “dedicados fanáticamente al culto de la mercancía y del espectáculo”³⁷¹.

No puede dejarse de advertir que este análisis de Schiller es el origen de la idea de unidimensionalidad marcuseana, en la que el todo social se convierte en una especie de automatismo cerrado, que borra y devora toda diversidad, mediante la equiparación e identificación de cada individuo con la función asignada por el todo. Según Marcuse, ya no se trata siquiera de que los individuos queden alienados por la unilateralidad de su

³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 24.

³⁶⁹ Schiller, Friedrich: Carta VI, p. 151.

³⁷⁰ *Ídem.*

³⁷¹ Rancière, Jaques: “Sobre la importancia de la teoría crítica para los movimientos sociales actuales” (pp. 82-89), notas y trad. David García Casado, en *Estudios Visuales*, 7, Murcia, CENDEAC, 2010,

fragmentaria ocupación. Ni la noción de introyección ni la de alienación mantienen aquí ya su validez, pues esa alienación es ahora absoluta. Lo que se da bajo el nombre de “unidimensionalidad” es la reificación total, la mimesis o identificación heterónoma del individuo con la sociedad represiva³⁷². De nuevo aparece aquí el círculo vicioso, que también subraya Marcuse³⁷³. Precisamente porque es la constitución actual del Estado la que ha motivado el mal³⁷⁴, es necesariamente una humanidad mejor la base para el Estado ideal, y no al contrario: hay que comenzar por crear ciudadanos para la constitución antes de que pueda darse una constitución a los ciudadanos³⁷⁵. Sin embargo, si se atiende a lo dicho anteriormente por Schiller, si los individuos permanecen tal y como se encuentran en la actualidad, dicha constitución será por completo inabordable:

La época actual, bien lejos de presentarnos esa forma de humanidad que hemos establecido como condición necesaria para el perfeccionamiento moral del Estado, nos muestra justamente lo contrario. Así pues, de ser correctos los principios que he expuesto, y de confirmar la experiencia mi pintura de la época presente, habrá que considerar entonces prematuro todo intento semejante de reforma del Estado, y quimérica toda esperanza que se funde en esa reforma, hasta que no se suprima la escisión en el interior del hombre, y hasta que la naturaleza humana no se desarrolle lo suficiente como para ser ella misma la artífice y garantizar la realidad de la creación política de la razón³⁷⁶.

Así pues, en todo caso, el primer paso que condiciona el proceso es que la humanidad se desarrolle hasta un punto en el que sea capaz de producir y garantizar, ella misma como *artista*, la plasmación de la moral en un momento concreto de la historia. La dominación interior del hombre debe ser superada para que la dominación en el Estado pueda ser subvertida. Sin embargo, si son los individuos los que han de mejorar el Estado, ¿cómo llevar a cabo esa tarea en tanto que esos mismos individuos son *parte* de la sociedad que deben cambiar y que, al mismo tiempo, se *identifican* con ella³⁷⁷? O, como dice Marcuse: ¿cómo pueden ser capaces de liberarse realmente por sí mismos hombres que han sido dominados efectivamente?³⁷⁸. El problema aquí es, de

³⁷² Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 40.

³⁷³ Schiller, Friedrich: Carta IX, p. 171 y Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 36.

³⁷⁴ *Ibíd.*, Carta VII, p. 161

³⁷⁵ *Ibíd.*, Carta del 13 de julio de 1793, Jena, en *Cartas al Príncipe de Augustenburgo*, ed. cit., p. 104.

³⁷⁶ *Ibíd.*, Carta VII, p. 161.

³⁷⁷ *Ibíd.*, Carta IX, p. 171/p. 462.

³⁷⁸ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, ed. cit., pp. 36, 64.

nuevo, cómo se comprende la subversión de la dominación. Si se entiende la liberación como una toma de conciencia de la propia servidumbre y alienación³⁷⁹, no hay salida de dicho círculo vicioso, porque la dominación no es equiparable a una falta de conocimiento o de conciencia de la propia condición, sino que se basa en el desigual reparto de las posiciones y en la identificación de cada individuo con la posición asignada. Dice Schiller:

*Si la colectividad hace de la función pública la medida del hombre, si aprecia a uno de sus ciudadanos sólo por su memoria, al otro por su inteligencia tabular, y a un tercero únicamente por su habilidad mecánica; si en un caso, sin tener en cuenta el carácter, insiste sólo en los conocimientos, y en otro, por el contrario, acepta incluso la inteligencia menos lúcida, mientras se trate de un espíritu de orden y se conduzca según la ley; si pretende al mismo tiempo que esas habilidades individuales se desarrollen tan intensamente, como mínima es la extensión que se le permite al propio individuo, ¿nos extrañará entonces que se desatiendan las restantes facultades espirituales, para dedicar todas las atenciones a la única que proporciona consideración social y resulta ventajosa? Sabemos que *un talento genial no permite que los límites de su oficio sean también los límites de su actividad*, pero el talento mediocre consume totalmente sus escasas fuerzas en el oficio que le ha correspondido, y aquél que se reserva algo para sus aficiones, sin perjuicio de su profesión, *ha de ser ciertamente más que una inteligencia común y corriente (es muss schon kein gemeiner Kopf sein)*³⁸⁰.*

Esta afirmación de Schiller podría ser leída como la defensa de un aristocratismo intelectual. Un aristocratismo, por el cual, el círculo vicioso de la alienación sólo se rompería para aquel que, poseyendo por naturaleza unas cualidades más despiertas que el común de los mortales, puede llevar a cabo una actividad distinta a la que oficialmente le procura beneficio público. Ello implicaría que el resto de la comunidad tendría que conformarse con la identidad asignada y por tanto, con una unidimensionalidad sin precedentes, de la que no habría salida. Ahora bien, también puede ser leída justamente al contrario, gracias a la solución que Schiller insinúa al final de la cita. Esta, puede ser entendida como una llamada, si se quiere, a la arrogancia, a salirse de la posición asignada por la colectividad. El problema es la identificación del individuo con la actividad fragmentaria que aporta a la comunidad. Esto es, la

³⁷⁹ *Ibíd.*, p. 37.

³⁸⁰ Schiller, Friedrich: Carta VI, pp. 149-151. Las cursivas son más.

identificación con lo único que le procura *reconocimiento* en el sistema de la dominación. Entonces, la ruptura de dicho sistema sólo podrá venir dada mediante una desidentificación con esa posición asignada. Con no *reconocerse* uno mismo mediante dicha actividad. Esto es, en lugar de presuponerse como parte de los *ciudadanos idiotizados*, que reproducen, sostienen y a la vez se benefician de la realidad establecida, presuponer que cada uno posee ese “talento genial” que “no permite que los límites de su oficio sean también los límites de su actividad”. Esto es, la solución que Schiller había insinuado. Un atreverse a afirmar la propia inteligencia como “más que una inteligencia común y corriente”. O, mejor, subvirtiendo aquello que se entiende por inteligencia. Y también por *sentido común*. Esto puede advertirse mejor si, en lugar de traducir “es muss schon kein gemeiner Kopf sein” por “ha de ser ciertamente más que una inteligencia común y corriente”, se traduce más literalmente por “ya no debe ser una cabeza común”. Entonces, aquel capaz de desidentificarse de la posición y actividad asignada es cualquiera que presuponga que la totalidad de sus capacidades no tiene por qué ser ya equivalente a la capacidad que se le suponía por su actividad. Esto es, la *emancipación intelectual individual*, que ha de llevarse a cabo una y otra vez, sería previa a la emancipación social y política. Porque el marco para la emancipación política es la ruptura con el sistema de dominación que presupone que la inteligencia individual se identifica con la actividad asignada. Y esto es exactamente lo que consigue la cultura estética: que cada ser humano pueda ser lo que quiera ser, en función de su naturaleza humana³⁸¹. De la naturaleza de cualquiera. Como afirma Rancière,

La condición de posibilidad de cualquier política emancipadora es la presunción de la igualdad de la inteligencia. Más exactamente, es la presunción de una capacidad que es la capacidad de cualquiera o la capacidad de aquellos que no tienen una capacidad específica. Una práctica emancipadora es la puesta en marcha de una capacidad basada en la presunción de que todo el mundo puede desarrollar la misma capacidad³⁸².

Y esta emancipación desde abajo es la que se propone en la educación estética schilleriana, basada en una experiencia estética, la *libre determinabilidad* en el estado de contemplación, en el que “todo ser natural es un ciudadano libre con los mismos

³⁸¹ *Ibíd.*, Carta XXI, p. 291.

³⁸² Rancière, Jacques: “Sobre la importancia de la Teoría Crítica”, ed. cit., p. 88

derechos que el más noble de los ciudadanos”³⁸³. Una experiencia en la que se da un encuentro libre entre la sensibilidad y la razón, sin ninguna jerarquía entre ambas³⁸⁴. Una ruptura con el sistema de dominación que es en sí misma política, aunque no proponga ningún programa concreto de acción. Porque se basa en una libertad y en una igualdad sin precedentes que desbarata la distribución e identificación de roles previos que, anteriormente, fundamentaba la acción política.

Sentido común y comunidad: la educación estética y la indeterminación democrática radical.

El problema de la defensa del individuo y del carácter central de la sensibilidad se abre entonces, a su vez, a la cuestión de la política. Una relación que se basa en la noción de *educación estética*. No obstante, la cuestión no es: ¿cómo generar una praxis política a partir de ese individuo “emancipado”? Este sería el problema denunciado por los críticos de la “ideología estética” y que se basaría en la analogía demasiado fácil que Schiller establecería entre el individuo y la comunidad, como si la comunidad emancipada fuera un mero reflejo del individuo emancipado³⁸⁵. Esta es una crítica que, efectivamente podría quedar demostrada a partir de varios pasajes de las *Briefe*:

Si el hombre está interiormente en armonía consigo mismo, mantendrá a salvo su singularidad, aun en el caso de que adecúe sus actos a la regla de conducta más universal, y el Estado será el mero intérprete de su bello instinto, será tan solo una fórmula más clara de su legislación interior³⁸⁶.

Este es un problema al que hay que acercarse con sumo cuidado. Ya que, fácilmente, puede ser interpretado a la manera de la comunidad platónica. Esto es, la comunidad que debe ser armonizada como un reflejo del alma. Una armonización

³⁸³ Schiller, Friedrich: Carta del 23 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., p. 75.

³⁸⁴ Rancière, Jacques: “Introduction” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 13.

³⁸⁵ Schutjer, Karin: *Narrating community after Kant*, ed. cit., p. 114. Cfr. Así mismo, Acosta, María del Rosario: ““Making other people’s feelings our own”: from the Aesthetic to the Political in Schiller’s *Aesthetic Letters*”, ed. cit., pp. 188-189.

³⁸⁶ Schiller, Friedrich: Carta IV, p. 135.

análoga al modo en el que el artista alcanza la unidad en la obra de arte³⁸⁷. Es decir, la efectividad política del arte sería la denunciada por De Man: el tratamiento de los individuos como masa informe que debe ser moldeada como comunidad por el artista-político. O bien, como afirma Schutjer, la relación entre la estética y la política acaba siendo “una cuestión de diálogo y armonía *intrapersonal* más que de intercambio *interpersonal*”³⁸⁸. Entonces, Schiller estaría planteando la estética como ese reino interior que, realmente, no lleva a la política, sino que huye de ella. Las críticas de Gadamer o Eagleton quedarían entonces confirmadas. Ahora bien si, en lugar de preguntar “¿cómo se llega de la estética a la política?”, se cambia el acento al carácter en sí mismo político de la estética, puede atisbarse una solución a este problema. La pregunta no es cómo se pasa de la sensibilidad individual emancipada a la política de la comunidad emancipada, porque la sensibilidad, tal y como es tratada por Schiller, es en sí misma política. La educación estética trabajaría de modo que prepara al individuo *para* la política. La formación (*Bildung*) de individuos crea un *marco* para la política que, entonces, ya no es una cuestión de reflejo o analogía de dicho individuo emancipado, sino una cuestión de un trabajo y esfuerzo constantes que, además, se basan en el reconocimiento y en la solidaridad para con el *otro*, tal y como puede verse en el tratamiento que Schiller le da a la idea de alteridad.

Así mismo, esta concepción de la formación de la sensibilidad, como marco para la aparición de la política, puede verse en el rechazo de Schiller al modo ilustrado de entender la educación. Un modo que instaura una serie de jerarquías y que, además, en la elaboración kantiana del *sensus communis*, genera una comunidad meramente abstracta.

Dicha faceta del proyecto educativo ilustrado, que Schiller pretendería corregir mediante la educación estética, puede verse claramente en el conocido texto de Kant *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* La Ilustración supone la salida del hombre de una minoría de edad de la que él mismo es culpable³⁸⁹, una minoría a la que se contrapone la famosa consigna *Sapere aude!* Es decir, un atreverse a valerse del propio *entendimiento* y que se basa en la total libertad para el *uso público de la*

³⁸⁷ Acosta, María del Rosario: ““Making other people’s feelings our own”: from the Aesthetic to the Political in Schiller’s *Aesthetic Letters*”, ed. cit., p. 189.

³⁸⁸ Schutjer, Karin: *Narrating community after Kant*, ed. cit., p. 114.

³⁸⁹ Kant, Immanuel: “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?” *Berlinische Monatsschrift* 4, 1784, pp. 481-494. Traducción de Agapito Maestre y José Romagosa en VV. AA.: “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración”, *¿Qué es Ilustración?* Estudio preliminar de Agapito Maestre, Madrid, Tecnos, 1999. p 17.

*Razón*³⁹⁰. No obstante, se da una contradicción entre ese uso irrestricto y absolutamente libre de la razón pública y la limitación necesaria de la realización en el ámbito privado de la misma³⁹¹, en el cual debe plegarse y obedecer las órdenes estatales. Y ésta es una contradicción que Kant parece omitir:

Por todas partes encontramos limitaciones de la libertad. Pero ¿qué limitación impide la Ilustración?, y, por el contrario, ¿cuál la fomenta? Mi respuesta es la siguiente: el uso público de la razón debe ser siempre libre; sólo este uso puede traer Ilustración entre los hombres. En cambio, el *uso privado* de la misma debe ser a menudo estrechamente limitado, sin que ello obstaculice, especialmente, el progreso de la Ilustración. Entiendo por uso público de la propia razón aquél que alguien hace de ella en *cuanto docto* (*Gelehrter*) ante el gran público del *mundo de los lectores*. Llamo uso privado de la misma a la utilización que le es permitido hacer en un determinado *puesto civil* o función pública³⁹².

En el mismo año 1784, esta idea kantiana recibe una fuerte crítica de la mano de Johann Georg Hamman, que percibía claramente la contradicción ínsita en esa diferenciación³⁹³:

¿Para qué me sirve el *traje de fiesta* de la libertad, si en casa tengo que llevar el delantal de la esclavitud?³⁹⁴

Se da entonces una exclusión del ámbito privado, en el que no debe haber libertad o, como mucho, esta debe subordinarse a la libertad del ámbito público. Además, Hamman no puede dejar de percibir las graves dificultades implicadas en el hecho de que la libre publicidad de la razón del *Gelehrter* esté sometida a la finalidad y utilidad de la razón de Estado que, mediante la instauración de una férrea disciplina, se yergue como garante del espacio de dicha discusión pública³⁹⁵. Ahora bien, como afirma Volker Rühle, todas estas contradicciones en el seno de la razón, para Kant,

³⁹⁰ *Ibíd.*, p. 19

³⁹¹ *Ibíd.*, pp. 19-20.

³⁹² *Ibíd.*, pp. 19-20.

³⁹³ Sobre la controversia entre Kant y Hamman, cfr. Rühle, Volker: *En los laberintos del autoconocimiento: el Sturm und Drang y la Ilustración alemana*. Madrid, Akal-Hipescu, 1997. pp. 8-12.

³⁹⁴ Hamman, Johann Georg: "Carta a Chistian Jacob Kraus" ("Brief am Ch. J. Kraus vom 18. Dezember 1784 en J. G. Hamman: *Briefwechsel*, editado por A. Henkel, vol. 5 (1783-1785), Insel, Ffm., 1965, pp. 289-292) en VV. AA.: *¿Qué es Ilustración?*, ed. cit., pp. 35-36.

³⁹⁵ *Ibíd.*, p. 34.

finalmente acaban encontrando un equilibrio dentro de la utopía cosmopolita ilustrada³⁹⁶. Si realmente se ha llegado a ejercer un verdadero uso público de la razón, ello repercutirá sobre la mentalidad del pueblo e, incluso sobre los principios en los que se basa el gobierno³⁹⁷, cuyo control del ejercicio privado de la razón sería precisamente lo que posibilita el espacio de discusión pública. Frente a esto, Hamman subraya, en cambio, el carácter *ciego* de ese *quiliasma cosmopolita* kantiano, pues implica una percepción de esas contradicciones como obstáculos externos a la razón, superables en el curso del progreso. El problema, para Hamman, más que a una *minoría de edad autoculpable*, se refiere a una *tutela culpable*³⁹⁸, a una razón “ciega”, tanto del *Gelehrter* como del monarca ilustrado. La incapacidad o culpa de aquel, acusado de permanecer en minoría de edad, consiste realmente en la ceguera de los tutores, que precisamente deben responsabilizarse de toda la culpa porque presuponen que ellos, en cambio, sí poseen esa visión³⁹⁹. Si bien Kant criticaba justamente la facilidad con la que algunos se convierten en tutores de los *autoculpables* menores de edad⁴⁰⁰, Hamman subraya el hecho de que el mismo Kant, entre otros, se erige como uno de esos tutores⁴⁰¹. Secundando, además, la famosa frase del déspota ilustrado Federico el Grande “razonad todo lo que queráis, pero obedeced”, que Kant mismo cita⁴⁰² como apoyo de su argumentación. Cuando entra en juego la razón de Estado, no está permitido razonar de forma privada, sino que hay que someterse, comportarse pasivamente, para no suponer un obstáculo para la consecución de los fines públicos⁴⁰³. De este modo, la libertad individual de actuación pasa a un completo segundo plano, respecto de la “libertad del espíritu del pueblo”⁴⁰⁴. Hamman, entonces, fundamenta su crítica a Kant en ese carácter pasivo de la Ilustración. Dado que el *educador ilustrado* se limita a criticar la cobardía del menor de edad, señalándole su inferioridad e instándole a que, como él, dirija su propio entendimiento. Además, justificaría su ortodoxia gracias al apoyo que recibe de la férrea y disciplinada razón de Estado⁴⁰⁵, que permite un uso

³⁹⁶ Rühle, Volker: *En los laberintos del autoconocimiento*, ed. cit., pp. 10-12.

³⁹⁷ Kant, I.: “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración?”, ed. cit., p. 25.

³⁹⁸ Hamman, J. G.: “Carta a Chistian Jacob Kraus”, ed. cit., p. 33

³⁹⁹ Ídem.

⁴⁰⁰ Kant, I.: “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración?”, ed. cit., p. 18.

⁴⁰¹ Hamman, J. G.: “Carta a Chistian Jacob Kraus”, ed. cit., p. 32.

⁴⁰² Kant, I.: “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración?”, ed. cit., p. 19.

⁴⁰³ Íbid, p. 20.

⁴⁰⁴ Íbid, p. 25.

⁴⁰⁵ Hamman, J. G.: “Carta a Chistian Jacob Kraus”, ed. cit., p. 34.

irrestringido e ilimitado de la opinión pública y, sin embargo, censura por completo la intervención del corazón⁴⁰⁶: de la libertad interior e individual.

Esta lectura de Hamman es fundamental para la noción de educación de Schiller. Quien, por su parte, ya en la década de los 80 era plenamente consciente de esa contradicción, presente en la forma ilustrada de educación, que genera una jerarquía entre la sensibilidad y la razón, entre la razón pública y la razón privada de los individuos⁴⁰⁷. Esto puede verse claramente en sus obras dramáticas de la década de los 80. Especialmente en el *Don Karlos*, donde Schiller lleva a cabo una potente crítica de las dificultades implicadas en la aplicación del proyecto educativo ilustrado a la realidad humana. Del potencial destructivo y posible devenir fanático de un ideal de libertad y emancipación que desoye la contingencia de lo real. Mediante su negativa valoración de la modernidad ilustrada, se hace patente que Schiller es ya plenamente consciente de la *dialéctica de la Ilustración*, de la insuficiencia de los espacios de libertad abiertos por el iluminismo de la razón. Precisamente, esa insuficiencia viene dada por el autoritarismo de la *libre personalidad*, instaurado en la Ilustración: el despotismo del hombre ideal, del hombre objetivo, de lo público sobre lo privado. En definitiva, por la subordinación opresiva de los individuos a la especie, de la sensibilidad a la razón, de lo empírico a lo ideal.

Este es un problema que puede verse también en la elaboración kantiana del *sensus communis*, en la *Kritik der Urteilskraft*. El *Gemeinsein*, “sentido común” o, incluso, “comunitario”, como lo traduce Schutjer⁴⁰⁸. Porque “sentido común” tiene una connotación que Kant quiere evitar, como puede verse en el hecho de que niegue su comprensión como “entendimiento común”. Esto es, en tanto aquello que “como meramente sano (*aún no cultivado*), se considera como lo menos que se puede esperar del que pretende el nombre de hombre, [el entendimiento común] tiene por eso también el humillante honor de verse cubierto con el nombre de sentido común (*sensus communis*), de tal modo que por la palabra común [...] se entiende *vulgare*, lo que en todas partes se encuentra, aquello cuya posesión no constituye un mérito ni ventaja alguna”⁴⁰⁹. Una facultad que, por cierto, sería la más democrática, de todas en el sentido rancièreano. Aquella que presupone la igualdad de todos y que no establece jerarquía

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, p. 32.

⁴⁰⁷ Rühle, Volker: *En los laberintos del autoconocimiento*, ed. cit., p. 13.

⁴⁰⁸ Schutjer, Karin: *Narrating community after Kant*, ed. cit., p. 17.

⁴⁰⁹ Kant, Immanuel: §40, *Crítica del Juicio*, ed. cit., p. 245.

alguna en función de características propias. El *sensus communis* del que está hablando Kant, por el contrario, se refiere a

La idea de *un sentido que es común a todos*, es decir, de un Juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (a priori) el modo de representación de los demás, para atener su juicio, por decirlo así, a la total razón humana, y, así, evitar la ilusión que, nacida de *condiciones privadas subjetivas*, fácilmente tomadas por objetivas, tendría una influencia perjudicial en el juicio. Ahora bien: esto se realiza *comparando su juicio con otros juicios no tanto reales como más bien meramente posibles*, y poniéndose en el lugar de cualquier otro, haciendo sólo abstracción de las limitaciones que depende casualmente de nuestro juicio propio, lo cual, a su vez, *se hace apartando lo más posible* lo que en el estado de representación es *materia*, es decir, *sensación*, y atendiendo tan solo a las características formales de la propia representación o del propio estado de representación⁴¹⁰.

La comunidad no podrá basarse en el *entendimiento común*, sino en el más elevado *sensus communis*. Ahora bien, mediante el sentido comunitario, ¿qué tipo de *comunidad* promete? Porque Kant establece una conexión entre la estética y la sociabilidad, a través de dicha idea del *sensus communis*. Subraya el carácter sociable del gusto. El gusto como impulso que tiende a la sociabilidad y el gusto por el ornato como el comienzo de la civilización⁴¹¹. Evidentemente, esta elaboración kantiana forma una parte fundamental de la argumentación de Schiller que, no obstante, acaba dándole un tratamiento distinto. Esta conexión entre el gusto y la sociedad, Kant la deduce de la capacidad de juzgar. Ahora bien, en tanto que es imposible establecer un concepto objetivo del gusto, la universalidad del Juicio será siempre subjetiva y debe fundamentarse siempre en la *indeterminada idea del substrato suprasensible de lo humano*⁴¹²:

El juicio de gusto se funda en un concepto (el de un fundamento, en general, de la finalidad subjetiva de la naturaleza para el Juicio), por el cual, empero, no se puede conocer ni demostrar nada en consideración del objeto, porque ese concepto es, en sí, indeterminable, y no sirve para el conocimiento; pero el juicio de gusto recibe, por medio de éste, sin embargo, al mismo tiempo, validez para cada cual (desde luego, en

⁴¹⁰ Ídem. Las cursivas son mías.

⁴¹¹ Ibíd., §41, pp., 249-250.

⁴¹² Ibíd., §57, p. 304.

cada cual, como juicio particular que acompaña inmediatamente a la intuición), porque el fundamento de determinación está quizá en el concepto de lo que puede ser considerado como el substrato suprasensible de la humanidad⁴¹³.

Es decir, la universalidad subjetiva del Juicio de gusto sólo puede fundamentarse en la idea o concepto indeterminado de humanidad: en la universalidad de la imaginación y el entendimiento, cuyo libre juego permite la existencia de la capacidad de juzgar⁴¹⁴. La universalidad subjetiva del gusto⁴¹⁵, que Kant vinculaba con el *sensus communis*, es, de este modo, una especie de predisposición hacia la razón y la moral y, por tanto, determinante para el modo de ser y de pensar de cada uno.

La propedéutica para todo arte bello, en cuanto se trata del más alto grado de su perfección, no parece estar en preceptos, sino en la cultura de las facultades del espíritu, por el medio de aquéllos conocimientos previos que se llaman *humaniora*, probablemente porque humanidad significa, por una parte, el *sentimiento universal de simpatía*, por otra parte, la facultad de poderse *comunicar* universal e interiormente, propiedades ambas que, unidas, constituyen la sociabilidad propia de la humanidad, por medio de la cual se distingue del aislamiento de los animales⁴¹⁶.

El gusto, concebido como la capacidad universal para la humana comunicación y sociabilidad, es así el término medio entre la más alta cultura y la más sencilla naturaleza. En este sentido, habría una analogía entre la estética y la moral en tanto que la belleza aparece como *símbolo de la moralidad*, que es lo suprasensible a lo que tiende el Juicio sobre lo bello⁴¹⁷. Sin embargo, en tanto que *simbólica*, esta sólo puede ser una relación de analogía entre esa representación y el concepto representado. Si, para Kant, la universalidad del Juicio de gusto es sólo subjetiva, tiene razón Gadamer al decir que la expresión de lo moral en lo bello es, en todo caso, prestada⁴¹⁸. Esta caracterización kantiana de la belleza como símbolo de la moralidad sería la “exigencia de la plena libertad de reflexión de la capacidad de juicio estética con su significación

⁴¹³ Ibíd., §57, p. 303.

⁴¹⁴ Ibíd., §40, p. 248.

⁴¹⁵ Ibíd., §8, pp. 144-148.

⁴¹⁶ Ibíd., §60, p. 322.

⁴¹⁷ Ibíd., §59, p. 319.

⁴¹⁸ Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode I. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, Mohr, 1975. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y Método I. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977, p. 82.

humana”⁴¹⁹. No obstante, ese subjetivismo y esa moral prestada le niegan al Juicio tanto un verdadero carácter cognoscitivo como una verdadera relación con la moralidad. Si bien Gadamer señala a continuación a Schiller como sucesor directo de esta exigencia kantiana, aquí sería donde Schiller habría discrepado claramente de su predecesor. Como ya había afirmado Hegel:

Debe atribuírsele a Schiller el haber sido el primero en oponerse al enfoque kantiano de las limitaciones, según el cual *lo sensible, lo anímico vienen captados únicamente como limitaciones*, mientras que lo verdadero sólo está como [algo] abstracto sobre ellos⁴²⁰.

Es en la distinción entre *entendimiento común* y *sensus communis* donde está el problema de la idea kantiana. Porque es una distinción jerárquica, en tanto que lo sensible sería una *limitación* para el sentido verdaderamente común. Lo sensible sería una traba, o más bien, irrelevante para la intersubjetividad y, por lo tanto, para la comunidad. Debe ser, por tanto, excluido. O la única comunidad que le interesa a Kant, si se quiere, no es la de la realidad concreta y sensible, la comunidad de las relaciones empíricas entre individuos, sino únicamente una comunidad abstracta y meramente posible. Lo natural, lo sensible, lo corporal, no tienen cabida en el *sensus communis*. Cuando Kant está hablando de “pensar en el lugar de cualquier otro”⁴²¹, no está hablando en absoluto de reconstruir imaginativamente la situación concreta de cualquier otro individuo⁴²². Porque se trata de comparar los juicios propios no con los reales de los demás, sino únicamente con los posibles, para poder alcanzar un “modo de pensar más amplio” y un “punto de vista universal”⁴²³. Porque eso concreto, esa razón privada, es una limitación para la razón pública y, por lo tanto, para la Ilustración⁴²⁴. Esto es, hay un sentido, meramente sano, podría decirse “natural”, que es común en tanto que “se puede esperar de todo aquel que pretende el nombre de hombre. [...] *Lo que en todas partes se encuentra*, aquello cuya posesión no constituye mérito ni ventaja alguna”⁴²⁵.

⁴¹⁹ Ibíd., p. 113. Cfr. Asimismo, *Aesthetik und Hermeneutik*. Tübingen, Mohr, 1976. Int. Ángel Gabilondo, Trad. Ángel Gómez Ramos, *Estética y Hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1996, p. 64.

⁴²⁰ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Filosofía del Arte o Estética (verano de 1826)*. *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Ed. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov con la colaboración de Francesca Ianelli y Karsten Berr, Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid, Adaba-Servicio de Publicaciones de la UAM, 2006, p. 85. La cursiva es mía.

⁴²¹ Kant, Immanuel: §40, *Crítica del Juicio*, ed. cit., p. 246.

⁴²² Schutjer, Karin: *Narrating community after Kant*, ed. cit., p. 47.

⁴²³ Ibíd., §40, *Crítica del Juicio*, ed. cit., p. 24.

⁴²⁴ Ibíd., “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración”, ed. cit., pp. 19-20.

⁴²⁵ Ibíd., §40, *Crítica del Juicio*, ed. cit., p. 245.

Un sentido *vulgar* y que, no obstante, sería prerrogativa de todos sin exclusión, siendo por tanto la más democrática de todas las facultades. Sin embargo, para Kant, se trata de un sentido que, en tanto *no cultivado*, supone “una ilusión que, nacida de *condiciones privadas subjetivas*, fácilmente tomadas por objetivas, tendría una influencia perjudicial en el juicio”⁴²⁶. Una “heteronomía de la razón” que vendría a resolverse por medio de la Ilustración⁴²⁷, que se basa por tanto, en una reorientación o elevación desde el uso privado de la razón a su uso público, a aquél en el que “alguien hace uso de ella en cuanto docto (*Gelehrter*)”⁴²⁸. La Ilustración supone, de este modo, de nuevo, una solución para la ceguera⁴²⁹, una elevación del entendimiento común *vulgare* al sentido estético verdaderamente común e ilustrado. La elevación al *sensus communis, cultivado y educado* por el filósofo o educador, que convierte el entendimiento común en razón pública.

Es necesario preguntarse aquí qué tipo de cultivo del gusto está proponiendo Kant y en qué premisas se basa. Qué tipo de educación está proponiendo y en qué lógica se basa. Porque esa separación entre razón privada y razón pública, esa exclusión de la sensibilidad, presupone una distinción entre dos humanidades. Una sensible, pasiva, condenada a la heteronomía, si no es elevada *por* la otra humanidad que, más que bella, es *sublime*. Porque, en tanto que provoca temor, la contemplación de lo sublime requiere más cultura que la de lo bello. Si esto es así, además, no se debe a una diferencia introducida cultural o convencionalmente, sino que tiene su base en el carácter dual de la naturaleza humana y en la consideración jerárquica de la misma. No en el entendimiento sano, sino en la moral⁴³⁰. “El placer de lo sublime de la naturaleza, como placer de la contemplación que razona, pretende, es cierto, también ser universalmente compartido; pero, sin embargo, presupone ya otro sentimiento, a saber: el de la determinación suprasensible que, por muy oscuro que sea, tiene un principio moral. Pero no tengo derecho a suponer absolutamente que otros hombres tomarán eso en consideración y sentirán en la contemplación de las grandezas salvajes de la naturaleza una satisfacción (la cual, verdaderamente, no puede atribuirse a la visión de la misma, que más bien infunde temor)”⁴³¹. Esto es, la interpretación de una escena sublime en términos morales sólo puede ocurrir si el sentimiento moral *ya* ha sido

⁴²⁶ Ídem. Las cursivas son mías.

⁴²⁷ Ibid., pp. 246-247.

⁴²⁸ Ibid., “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración”, ed. cit., p. 20.

⁴²⁹ Ibid., §40, *Crítica del Juicio*, ed. cit., p. 246.

⁴³⁰ Ibid., §29, p. 210.

⁴³¹ Ibid., §39, p. 243.

cultivado, si se ha dado una diferenciación más entre dos humanidades. De hecho, la comunidad que vendría dada por el sentimiento de lo sublime, sería aún más abstracta. En el parágrafo 29 ya había dicho Kant que si se es insociable debido a causas que sobrepasan todo interés sensible, esa es una actitud considerada como sublime: “Bastarse a sí mismo y, por lo tanto, no necesitar sociedad, sin ser, sin embargo insociable, es decir, sin huirla, es algo que se acerca a lo sublime como toda victoria sobre las necesidades”⁴³². La actitud sublime no consistiría en negar la sociedad o en huirla, sino en considerarla irrelevante.

¿Qué es lo que le interesaba a Schiller del Juicio kantiano? Frente a Kant, cuya *Kritik der Urteilskraft* busca ocultar toda agenda social y política, las *Briefe schillerianas* se posicionan para intervenir en el mundo⁴³³. Como afirma Düsing: “no es tanto el análisis trascendental y filosófico del juicio de gusto lo que le interesa a Schiller, sino, más bien, la posición humana subyacente a la relación estética entre sujeto y objeto”⁴³⁴. A través de la teoría de los impulsos de Fichte, Schiller da un giro antropológico a la doctrina kantiana. Entendiendo la naturaleza humana como un dualismo entre dos instancias enfrentadas, el impulso sensible y el impulso racional, que se encuentran en el impulso estético de juego. Así, radicaliza la afirmación kantiana. La convierte en la íntima y, de hecho, irrompible unión entre la estética y la política. Entendiendo aquí estética como la construcción de un marco de referencia a partir del cual sea posible comprender las maneras de ser sensible. Del arte, por un lado y, por otro, de la política en el sentido amplio del término, es decir, el campo de las relaciones intersubjetivas. Pero el campo de las relaciones intersubjetivas reales. Schiller hace una primera crítica a la abstracción kantiana en la Carta XIII: “En la filosofía trascendental, en la que lo esencial es liberar a la forma del contenido y mantener puro lo necesario, libre de toda arbitrariedad, es fácil acostumbrarse a considerar lo material únicamente como un impedimento y a representarse la sensibilidad, precisamente porque es un obstáculo para *esa* operación, como opuesta necesariamente a la razón. Esa concepción no se halla de ninguna manera en el *espíritu* del sistema kantiano, pero sí se halla en su *letra*”⁴³⁵. Ahora bien, un poco más adelante, le da una nueva vuelta a su crítica:

⁴³² Ibíd., §29, p. 223.

⁴³³ Schutjer, Karin: *Narrating community after Kant*, ed. cit., p. 83.

⁴³⁴ Düsing, Wolfgang: “Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität: Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik” en Berghahn, Klaus L. (ed.): *Zur Geschichtlichkeit seines Werkes*. Monographien Literaturwissenschaft 21. Kronberg, Scriptor, 1975, p. 201.

⁴³⁵ Schiller, Friedrich: Nota al pie, Carta XIII, p. 213.

Simplificamos sobre manera nuestros deberes sociales, si suplantamos en el pensamiento al hombre *real*, que reclama nuestra ayuda, por el hombre *ideal*, que probablemente estaría en condiciones de ayudarse a sí mismo⁴³⁶.

Esta idea no sólo implica que Schiller está verdaderamente preocupado por la cuestión de la alteridad real. También implica una crítica a la noción de *sensus communis* kantiano. ¿Cómo podría ser verdaderamente ético un sentido de lo común que no requiere siquiera el contacto real con el otro? “Por muy loables que sean nuestras máximas, ¿cómo podemos ser justos, afables y humanos hacia los demás, si carecemos de la capacidad para acoger fiel y verdaderamente en nosotros una naturaleza ajena, para adaptarnos a situaciones extrañas, para hacer nuestros los sentimientos de los demás?”⁴³⁷. Schiller aporta de esta manera una concepción de la alteridad que en ningún modo se encontraba en Kant. Y, de este modo, apunta hacia la concepción de una comunidad política real. Schiller promulga así “la libertad intrahumana” y no una doctrina de salvación⁴³⁸. Aunque la libre complacencia en la belleza kantiana sea el punto de partida para la elaboración de Schiller de la concordancia entre la razón y la sensibilidad, este le da una vuelta más a la idea de su predecesor, de modo que la belleza “conduce a pensar políticamente, es decir, a una manera de pensar que incluye a los otros tanto como punto de partida como punto de llegada, al preocuparse expresamente por la constitución de un espacio que, incluso más allá de lo intersubjetivo, crea y construye comunidad”⁴³⁹. Es decir, más allá de la intersubjetividad meramente abstracta que puede verse en Kant, Schiller entiende la educación estética como la apertura de una nueva perspectiva sobre la política, como el marco en el que se prepara la acción común.

Cuando, al final de la controvertida Carta XXVII, Schiller comenta que la educación estética sólo parece ser posible hoy, dentro de ciertos “círculos escogidos”⁴⁴⁰, lo que está haciendo es lamentarse de dicha situación. En absoluto está defendiendo Schiller la necesidad de una élite intelectual que moldee a las masas mediante la educación estética. En el Estado estético no hay distinciones: “todo ser natural es un

⁴³⁶ *Ibíd.*, Siguiente nota al pie, Carta XIII, p. 221.

⁴³⁷ *Ibíd.*, Nota al pie, Carta XIII, p. 219.

⁴³⁸ Muschg, Walter: *Tragische Literaturgeschichte*, Bern, A. Francke Verlag, 1948. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras, *Historia trágica de la Literatura*. México D. F.-Buenos Aires, FCE, 1965, p. 359.

⁴³⁹ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 117.

⁴⁴⁰ Schiller, Friedrich: Carta XXVII, p. 381.

ciudadano libre, con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos”⁴⁴¹. Los ciudadanos de dicho Estado son aquellos que “no se comportan imitando estúpidamente costumbres ajenas a ellos, sino siguiendo su propia y bella naturaleza, allí donde el hombre camina con valerosa sencillez y serena inocencia por entre las más grandes dificultades, y no necesita herir la libertad de los otros para afirmar la suya propia, ni renunciar a la dignidad para dar muestra de su gracia”⁴⁴². La posibilidad de entrar en el Estado estético no es una cuestión de conocimiento ni de sabiduría: no pertenece ni al sabio ni al artista. Mucho menos pertenece a las clases altas o a los intelectuales⁴⁴³. Si el Estado Estético no aparece en la disyunción entre letrados e iletrados, es una cuestión, entonces, de pasión. De que se despierte una pasión en el pecho de cada individuo, sin que importe su posición en la sociedad. O, más bien, una pasión que aparece negando dicha posición y el sistema que la ampara como absoluta. Y si esa pasión no aparece espontáneamente, debe haber, por tanto, algún impedimento externo para la aparición de la libertad. Ese impedimento viene dado precisamente por la concepción de dicha libertad en términos de conocimiento. Por la idea de que la Ilustración equivale a emancipación. Porque esta idea omite por completo la cuestión de quién tiene acceso a dicha Ilustración:

La mayor parte de los hombres está demasiado fatigada y abatida tras la lucha contra la necesidad como para animarse a afrontar una nueva y más dura lucha contra el error. Contentos con evitar el penoso esfuerzo de pensar, dejan con gusto a otros la tutela de sus conceptos, y cuando sienten necesidades más elevadas, adoptan con ávida fe las fórmulas que el Estado y la Iglesia les proporcionan⁴⁴⁴.

Esta cita de Schiller es interesante en varios sentidos. En primer lugar, porque puede verse en ella una crítica implícita a la idea de minoría de edad auto-culpable kantiana. ¿Quién va a atreverse a saber si sólo tiene tiempo para trabajar? La cuestión de la minoría de edad, finalmente, también tiene un rasgo de diferencia de clase y, entonces, está también basada en la exclusión. En segundo lugar, porque con esas alusiones críticas a la “tutela” por parte de otros y a la adopción de fórmulas externas, Schiller está llevando a cabo una clara distinción entre la educación y el tutelaje o

⁴⁴¹ *Ibíd.*, Carta del 23 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., p. 75.

⁴⁴² *Ibíd.*, Carta XXVII, p. 381

⁴⁴³ Wilkinson, Elizabeth M. y Willoughby, Leonard A.: “Introduction” a Schiller, Friedrich: *On the Aesthetic Education of Man*, ed. cit., p. clv.

⁴⁴⁴ Schiller, Friedrich: Carta VIII, p. 169.

adocctrinamiento. Lo que le falta esencialmente a “la mayor parte de los hombres” no es que *se les transmita un conocimiento* de la verdad y de sus derechos, sino subvertir el sistema de lo real por el cual únicamente tienen tiempo para “luchar contra la necesidad”. En las “Cartas al príncipe de Augustenburg” también había afirmado lo mismo. Primero es necesario “desatar el yugo de la necesidad” para poder empezar a pensar en la emancipación de la razón de los oprimidos. La cuestión no es que la emancipación sea imposible porque los oprimidos no tienen tiempo más que para trabajar, sino la diferencia establecida por los “bárbaros”, esto es, aquellos que presuponen que saben por encima de dichos oprimidos. Bárbaros que sí merecen menosprecio por su “culpable debilidad”⁴⁴⁵.

Por ello, aquí, la “educación” de la sensibilidad no se refiere a una disciplina o a un adocctrinamiento de la misma para que case con el ideal de la razón. Al contrario. Si la noción schilleriana de “educación” trastoca la noción tradicional previa de la misma es precisamente porque revoca esa relación de dominación, entre la razón y la sensibilidad. Si esto es así es porque ya no se refiere más a una *instrucción* en el sentido ilustrado del término. No se trata de la transmisión y adopción de un ideal, sino de la demostración de que la sensibilidad puede romper el cerco de su condición de sierva de la razón, sin imponer otro tipo de servidumbre sobre esta. La educación estética no es sino una *autodemostración* de la propia capacidad individual intelectual: la presuposición de que la propia inteligencia no es la que se le supone a cada uno en función de la actividad con la que se le identifica. Aquí, además, “intelectual” no solo es entendido como el uso del entendimiento, esto es, no se refiere a la mayoría de edad kantiana, sino que se refiere sobre todo a ese equilibrio, siempre conflictivo, entre el entendimiento y la sensibilidad.

De esta manera, mediante la introducción de la noción de la educación estética, lo que Schiller habría establecido en primer lugar es que la dominación y la servidumbre se deben a una distribución ontológica de lo sensible, en la que la pasividad de la materia sensible debe actuar siempre al servicio de la actividad del pensamiento⁴⁴⁶. Schiller, siguiendo a Kant, habría partido de la afirmación de que la experiencia estética no está sujeta a la ley del entendimiento, que requiere una determinación conceptual, ni a la ley de la sensación, que demanda un objeto de deseo. En tanto que la experiencia estética suspende al mismo tiempo ambas leyes, suspende también entonces las relaciones de poder que normalmente estructuran las experiencias del sujeto conocedor,

⁴⁴⁵ Ibíd., “Cartas al príncipe de Augustenburgo”, ed. cit., p. 111.

⁴⁴⁶ Rancière, Jacques: *The partition of the sensible*, ed. cit., p. 27.

actuante y deseante. La revolución que acontece en la experiencia estética no es la de un mero desplazamiento de poderes. Es una revolución en las formas de la existencia sensorial que, por tanto, neutraliza las mismas formas en las que ese poder es ejercido. Por ello porta una libertad y una igualdad en lo sensible hasta ahora inéditas⁴⁴⁷.

Ahora bien, Schiller no está proclamando tampoco la necesidad de la sumisión de la universalidad de la Ley a la particularidad de lo sensible, de la forma a la materia. Ello no supondría más que una inversión de la jerarquía. Lo que está diciendo es que debe haber una reciprocidad constante entre ambas. De este modo, el hombre “sólo transformándose existe y sólo permaneciendo invariable es él quien existe. El hombre, representado en su perfección sería, por consiguiente, aquella unidad persistente que, en el flujo de las variaciones, sigue siendo la misma”⁴⁴⁸. Tanto la personalidad como el estado son conceptos sin significado si no se remiten el uno al otro. No puede haber continente sin contenido del mismo modo que no puede haber forma sin materia: la materia necesita una forma para poder tener una identidad, del mismo modo que la forma necesita vehicularse en una materia para poder manifestarse.

Si el impulso sensible se hace determinante, los sentidos imponen su ley y el mundo somete a la persona; entonces el mundo deja de ser objeto en la misma medida en que se transforma en un poder. Si el hombre es sólo contenido del tiempo, entonces no es *él*, y por consiguiente, tampoco *tiene* contenido. Con su personalidad se suprime también su estado, porque ambos son conceptos recíprocos: porque la variación exige algo permanente, y la realidad limitada requiere una realidad infinita. Si el impulso formal se hace receptivo, es decir, si el pensamiento se anticipa a la sensación, y la persona substituye al mundo, entonces la persona deja de ser fuerza autónoma y sujeto en la misma medida en que toma el lugar del objeto, porque lo permanente exige variación, y la realidad absoluta requiere límites para manifestarse. Si el hombre es únicamente forma, deja entonces de *tener* forma; y por consiguiente, con el estado se suprime también, la persona⁴⁴⁹.

De este modo, la reciprocidad entre ambos impulsos, exige que haya una mediación entre ambos. Y este será *el impulso de juego* o el *impulso estético*: “no hay otro camino para hacer racional al hombre sensible que hacerlo previamente estético”⁴⁵⁰. O, lo que es lo mismo, la única manera de formar una comunidad verdaderamente racional a partir

⁴⁴⁷ Ibid., p. 99.

⁴⁴⁸ Schiller, Friedrich: Carta XI, p. 197.

⁴⁴⁹ Ibid., Carta XIII, pp. 217-221.

⁴⁵⁰ Ibid., Carta XXIII, p. 305.

de individualidades es que estas se hayan *formado* estéticamente. Y formarse estéticamente parte de la abolición de la jerarquía entre la sensibilidad y la razón, entre la pasividad y la actividad:

El hombre sensible tendrá que contener ya la forma en sí mismo, tendrá que estar determinado de un modo pasivo y activo a la vez, es decir, tendrá que llegar a ser estético⁴⁵¹.

El *hombre estético* es, pues, aquél que es *libre determinabilidad*. Ni pasivo ni activo, sino ambos a la vez, de modo que también los anula en esa reciprocidad, conservando la pasividad al tiempo que posibilita el comienzo de la actividad racional a partir de la sensibilidad. “No ha de ser ni lo uno ni lo otro, ha de ser hombre; ni la naturaleza ha de dominarle de forma exclusiva, ni la razón condicionadamente. Ambas legislaciones han de coexistir, siendo completamente independientes la una de la otra y, sin embargo, han de concordar perfectamente entre sí”⁴⁵². De este modo, la educación estética parece ser aquella que permite pasar de ser algo meramente concreto, cerrado, para poder llegar a ser todas las cosas. Es la apertura de la capacidad para desidentificarse: “en el estado estético el hombre no es, pues, *nada*. [...] Mediante la cultura estética, el valor personal de un ser humano, o su dignidad, en tanto que esta solo depende de él mismo, queda aún completamente indeterminada”⁴⁵³. La indeterminación estética, no obstante, no es una potencialidad vacía, sino una “infinitud plena”⁴⁵⁴. Un “estado *de máxima* realidad” en tanto que “una disposición de ánimo que comprenda en sí la totalidad de lo humano, ha de encerrar también necesariamente dentro de sí la capacidad para toda manifestación particular de esa humanidad: una disposición de ánimo que aleja toda limitación de la totalidad de la naturaleza humana, alejará también necesariamente a esta de cada una de sus manifestaciones particulares”⁴⁵⁵. De este modo, la educación estética es una educación en la apertura hacia la posibilidad, no un adoctrinamiento basado en la transmisión de ideal alguno. Una apertura de la que el ser humano ha de hacerse cargo.

⁴⁵¹ Ibid., p. 307.

⁴⁵² Ibid., Carta XXIV, p. 331.

⁴⁵³ Ibid., Carta XXI, pp. 289-291.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 289.

⁴⁵⁵ Ibid., Carta XXII, pp. 293-295.

El impulso de juego es la conjunción de las exigencias del impulso sensible y del impulso racional. Esto es, de leyes naturales y de leyes racionales que, respectivamente, coaccionan el ánimo. De esta forma, el impulso de juego obliga al ánimo tanto física como moralmente, aunando dos exigencias contrapuestas. Así, anula toda arbitrariedad y, por tanto, toda coacción, poniendo al hombre en libertad tanto en su existencia física como en su dimensión moral. Si el impulso sensible tiene por objeto la vida y el formal, la forma⁴⁵⁶, el objeto del impulso de juego no es otro que la *forma viva (lebende Gestalt)*, que es como Schiller se refiere a las cualidades estéticas de los fenómenos y a la belleza en su concepto más general:

El hecho de que un ser humano viva y tenga Forma, no significa aún, ni con mucho, que sea una Forma viva. Para ello se requiere que su Forma sea vida, y que su vida sea Forma. Mientras únicamente pensemos su forma, esta carecerá de vida, será una mera abstracción: mientras únicamente sintamos su vida, esta carecerá de Forma, será una mera impresión. Sólo será forma viva, si su forma vive en nuestro sentimiento y su vida toma forma en nuestro entendimiento, y ese será siempre el caso en que lo consideremos bello⁴⁵⁷.

Esto es, al ser la invención de nuevas Formas vivas, el juego es una negación del orden establecido, pero por ser su negación confirma también que este orden se da efectivamente. Por ello, como afirma Rancière, lo que constituye la característica esencial del juego estético es precisamente la ruptura de su identidad con respecto a ese orden⁴⁵⁸. Marcuse, por cierto, había hecho ya una valoración muy similar del libre juego schilleriano:

El impulso de juego no aspira a jugar «con» algo; más bien es el juego de la vida misma, más allá de la necesidad y de la compulsión externa —es la manifestación de una existencia sin miedo y ansiedad, y así, es la manifestación de la libertad misma. El hombre es libre sólo cuando está libre de constreñimiento, externo e interno, físico y moral —cuando no está constreñido ni por la ley ni por la necesidad. Pero tal constreñimiento *es* la realidad. La libertad es, así, en un sentido estricto, liberación de la realidad establecida: el hombre es

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, Carta XV, p. 231.

⁴⁵⁷ *Ídem.*

⁴⁵⁸ Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 98. Cfr. Así mismo, “Aesthetics as politics”, ed. cit., p. 30.

libre cuando la «realidad pierde su seriedad» y cuando su necesidad «llega a ser ligera» (*leicht*)⁴⁵⁹.

El juego, por tanto, es esencialmente disensual: negación de la realidad establecida, de la distribución de lo sensible ordinaria, *normal*. No se puede enfatizar suficientemente la centralidad del *disenso* en Schiller, que subrayan tanto Marcuse como Rancière. Si la libertad actualizada en la experiencia estética puede ser propuesta como el comienzo de una nueva humanidad es porque es una libertad sin contrario o, como afirma Rancière, “una libertad que únicamente tiene como contrario la *parcialidad*, la separación de las funciones y de las humanidades”⁴⁶⁰. La libre apariencia, no obstante, no es meramente la negación de lo real, sino un momento de una realidad nueva. La libre apariencia es aquello que se manifiesta y está disponible para la mentalidad completa e imaginativamente activa. Que la imaginación deba separarse de la realidad para alzarse al ideal y ser verdaderamente libre⁴⁶¹ no significa que deba dedicarse a producir arbitrariamente ensoñaciones vanas, negando lo real. En ese caso, seguiría inmersa en el mero juego material no referido a forma alguna. Quiere decir, entonces, que la libertad estética de la imaginación proviene de su *independizarse de la coacción de lo establecido como real* y de su lanzarse a crear, referidas a una forma, nuevas instancias que no tienen por qué coincidir con lo establecido como real. La apariencia es, para Schiller, el modo de lo real más importante, en relación con la formación del carácter individual y para la penetración de este en las relaciones intersubjetivas.

La forma de universalidad estética que Schiller plantea como condición previa para la acción política es, como en Kant, la construcción de un nuevo sentido común. No obstante, tal y como lo plantea, el suyo es un sentido de lo común que precisamente subvierte lo común y lo propio. Schiller habría radicalizado y dado un sentido verdaderamente político a la “revolución” que Kant había anunciado⁴⁶².

El *sentido común* ya no conlleva simplemente la promesa de una comunicación entre la cultura cultivada y la naturaleza salvaje. Ya no es sin más el lugar de una mediación entre lo alto y lo bajo. Aporta el principio integral de una nueva humanidad, caracterizada por un

459 Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*, ed. cit., p. 177. Las citas de Schiller que Marcuse resalta entre corchetes se corresponden la página 237 de la edición de las *Briefe* que se utiliza aquí.

460 Rancière, Jacques: “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 99.

461 Schiller, Friedrich: nota al pie, Carta XXVII, p. 367.

462 *Ibíd.*, “Introduction” a *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 8

nuevo *sensorium*. Pero lo aporta en la excepcionalidad misma que lo caracteriza. El sentido común es un sentido común excepcional o, si se prefiere, un sentido común propio del disenso⁴⁶³.

Este, de nuevo es el sentido original de emancipación que Rancière toma de Schiller. Como la desidentificación con lo que se supone que es el sentido común ordinario. Así, la emancipación de los trabajadores, para Rancière, “significó primero una reestructuración de su propia existencia, una ruptura con su identidad como trabajadores, su cultura de trabajadores, su tiempo y espacio de trabajadores. Es en este sentido que la idea schilleriana de una revolución “estética” era relevante para mi interpretación de la emancipación social. La idea de Schiller de una nueva “revolución”, fundada en la suspensión estética de las condiciones de dominación, se acercaba a ese tipo de neutralización estética que dio forma a la subjetivización proletaria, como ruptura con la identidad proletaria”⁴⁶⁴. No se trata de que los proletarios se liberen al concienciarse de su situación, gracias a la experiencia estética. Lo que esta experiencia hace posible es el cambio en la misma sensibilidad, que permitiría a los obreros romper con dicha condición: precisamente porque era la posibilidad de acceder a esa nueva sensibilidad, de hacer uso de esa pasión, lo que su condición de obreros les prohibía. Una sensibilidad que se refiere a un apropiarse de la cultura burguesa, de aquello que les estaba negado. Aquí, la cultura y el arte no tienen una función emancipatoria por su contenido, algo en lo que de hecho, Schiller jamás deja de insistir. Se trata de la construcción de un nuevo mundo sensible que es irreductible a una mera ilusión. Es un nuevo sentido de lo común que, en sí mismo, es un rechazo a aceptar las reglas que atan ciertos afectos a ciertos tiempos, lugares, actividades y modos de enunciación y producción. Esto es, la función emancipatoria del arte aquí no es sino el desbarajuste de aquel sentido común, que identificaba al trabajador con su misma condición de trabajador. Que identificaba a cada individuo con la actividad con la que contribuye a la colectividad.

También precisamente por esta razón, la educación estética schilleriana nunca puede ser entendida como “concienciación” o como “instrucción”: no se trata de la transmisión o de la imposición de un ideal; tampoco del hacerse consciente de una situación. Esto,

⁴⁶³ *Ibíd.*, “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 98

⁴⁶⁴ *Ibíd.*, “Democracy, Dissensus and the Aesthetics of Class Struggle”, ed. cit., p. 293.

que sería lo que Schiller denominaría la “ilustración del entendimiento”⁴⁶⁵, es insuficiente: “la necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad, y no sólo porque sea un medio de hacer más efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a hacer más perfecta esa inteligencia”⁴⁶⁶. La educación estética no puede ser concebida en términos jerárquicos y, desde luego, no puede ser jamás entendida como una imposición estatal o social, precisamente porque la condición de servidumbre que pretende desbaratar está causada por la misma distribución de ese Estado: la humanidad mejor es la base para el Estado mejor, y no al revés⁴⁶⁷. De ahí que sea necesario recurrir a una instancia no controlada por el Estado para educar a la humanidad:

El arte, como la ciencia, está libre de todo lo que es positivo y de todo lo establecido por las convenciones humanas, y ambos gozan de absoluta *inmunidad* respecto a la arbitrariedad de los hombres. El legislador político puede imponerles unos límites, pero no puede gobernar sobre ellos. Puede desterrar al amante de la verdad, pero la verdad permanece; puede humillar al artista, pero no adulterar el arte⁴⁶⁸.

Una afirmación semejante podría ser entendida como una muestra de idealismo absoluto, aunque la matice a continuación, diciendo que tanto el arte como la ciencia tienden a amoldarse al espíritu de cada época⁴⁶⁹. Sin embargo, con dicha alusión al arte y a la ciencia, Schiller se está refiriendo más a la capacidad inventiva de la naturaleza humana que a obras de arte en concreto. A esa posibilidad de fomentar una pasión que rompa su propio cerco de servidumbre. Al ser entendida y propuesta como la destrucción de los sensorios de la dominación y la configuración de otros nuevos más allá de ésta, la educación estética schilleriana no puede sino entenderse como el aparecer y la demostración de la posibilidad de otras configuraciones de la vida colectiva.

Aquí puede verse como la idea de la educación como autodemstración de la igualdad de las inteligencias, frente al embrutecimiento producido por lo que Rancière denomina la lógica del maestro o lógica de la lección⁴⁷⁰, tiene un corte más que

⁴⁶⁵ Schiller Friedrich: Carta VIII, p. 169.

⁴⁶⁶ Schiller, Friedrich: Carta VIII, p. 171.

⁴⁶⁷ Schiller, Friedrich: Carta VII, p. 161.

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, Carta IX, pp. 171-173.

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, p. 173.

⁴⁷⁰ Rancière, Jacques: *La leçon d'Althusser*. París, Gallimard, 1974. Cfr. Así mismo, *El Maestro*

schilleriano. A grandes rasgos, podría decirse que la educación de la que habla Schiller es precisamente estética, porque no está basada en ninguna clase de tutelaje, sino que es en primer lugar una liberación de la sensibilidad, en tanto que esta se (auto)presenta como igual a la razón. No se trata de una educación basada en la relación de dominación maestro-alumno, sapiente-ignorante, sino en el desbarajuste de dicha relación. Es precisamente ahí donde reside su potencial emancipador. Dentro de esta concepción de la educación, el saber es concebido no en términos de un mero conocimiento y desconocimiento. Se trata de una posición en relación con la capacidad de acceso a la verdad. Al concebir su saber como una posición privilegiada, en relación con el acceso a la verdad, el maestro como “instructor” le niega al ignorante toda posibilidad de educarse y emanciparse por sí mismo. La educación como instrucción le niega al ignorante toda capacidad intelectual. De este modo, la primera de las lecciones del maestro radica en la verificación misma de esa propia posición. Al mostrarle al ignorante en primer lugar su incapacidad, el maestro justifica su propio supuesto, esto es, la desigualdad de las inteligencias. La emancipación comenzaría precisamente en primer lugar mediante el cuestionamiento de esas posiciones⁴⁷¹.

De hecho, incluso en los primeros escritos schillerianos de Filosofía de la Historia, los más “ilustrados”, puede verse un acercamiento semejante a la educación que trastoca la concepción de la misma como instrucción, como adoctrinamiento, incluso como transmisión de un conocimiento. El hecho de que, ya incluso en la lección inaugural, Schiller haga ese énfasis en una manera alternativa de acercarse a la educación es muy revelador, dado que este es el texto más “ilustrado” del mismo. La distinción que Schiller realiza aquí entre “académico a sueldo” y “cabeza filosófica”⁴⁷² demuestra que, desde muy temprano, tenía ya claro su modelo de educación. Su esbozo programático de una ética de la ciencia⁴⁷³ sugiere una clara desconfianza frente al modelo pedagógico tradicional. Frente al académico, la cabeza filosófica aspira, sin dogmatismo, con “entusiasmo a la verdad”. Incluso, y sobre todo, si esa verdad implica el hundimiento del sistema establecido. Entonces, Schiller está invitando a sus oyentes a la arrogancia, a salirse de la posición de “aprendices” que el modelo pedagógico impone, para poder descubrir lo que se esconde en ellos, sin permitir que se les adiestre como laboriosos

ignorante, ed. cit.

⁴⁷¹ *Ibíd.*, “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, op. cit., p. 18.

⁴⁷² Schiller, Friedrich: “¿Qué significa y con qué fin se estudia Historia Universal?”, ed. cit., p. 2.

⁴⁷³ Safranski, Rüdiger. *Schiller o la invención del Idealismo Alemán*, ed. cit., p. 308.

animales de trabajo que puedan ser utilizados indistintamente⁴⁷⁴. El modelo de educación y de conocimiento que Schiller está proponiendo prácticamente desde el principio no se basa en la transmisión y adquisición de un conocimiento, sino en el cuestionamiento constante de la “verdad” establecida: de las posiciones consideradas como “normales”. Esto, a su vez, parece indicar que, desde el comienzo, Schiller concede mucha más importancia a la aparición de la libertad de elección que a cualquier enseñanza moral útil. Como atestigua por ejemplo la recurrencia constante a la idea del crimen como primera aparición de la libertad, o su valoración de los personajes “criminales”, tanto en sus dramas como en sus escritos sobre el teatro y la tragedia.

Como afirma Schiller en su nota a la Carta XIII, la emancipación no comienza por la transmisión de máximas y principios, por muy loables que estos sean, sino en reconocer lo ajeno como igual a lo propio: “en hacer nuestros los sentimientos de los demás”. O, como diría Rancière, entendiendo que esa “propiedad” no es esencial. Por ello, el papel del intelectual nunca puede ser el del maestro, que presupone siempre una distribución no igualitaria de las posiciones. El intelectual no puede ser un instructor, porque en una política emancipatoria todo el pueblo se presupone igual a aquellos que supervisan, diagnostican, enseñan, etc. No hay lugares propios asociados a características propias de supuestos colectivos concretos en una política emancipatoria. Lo *propio* de esta no es sino la impropiedad de los lugares y la impropiedad de los actores políticos: la afirmación de la capacidad de *cualquiera*⁴⁷⁵. Y este sería precisamente el principio aportado por la educación estética schilleriana. No una doctrina o una instrucción, sino algo que posibilita la misma pasión, capaz de romper con esa condición de servidumbre, *sin determinar* cómo se llevará a cabo dicha ruptura en el ámbito de lo político, sino simplemente mostrándola como posible. “No lo que él emprende, sino cómo trata lo que emprende es lo que caracteriza al espíritu filosófico”⁴⁷⁶.

Si bien se ha admitido que el modelo del juego como indeterminación implica una fuerza en el desarrollo de una política progresista⁴⁷⁷, esa indeterminación parece producir una paradoja: “si el estado estético es uno de indeterminación, entonces, estar en el estado mental estético significaría estar fuera del estado político de los sucesos de la vida cotidiana, de causas determinadas y efectos. ¿Cómo podría entonces haber una

⁴⁷⁴ Schiller, Friedrich: “¿Qué significa y con qué fin se estudia Historia Universal?”, ed. cit., pp. 3-5.

⁴⁷⁵ Rancière, Jacques: *El desacuerdo*. Op.cit., *passim*.

⁴⁷⁶ Schiller, Friedrich: “¿Qué significa y con qué fin se estudia Historia Universal?”, ed. cit., p. 5.

⁴⁷⁷ Rorty, Richard: “The priority of Democracy to philosophy” en *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers*. Vol. 1. Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 193-194.

conexión entre las esferas estética y política?⁴⁷⁸. Este problema que detecta Kaiser respecto a la indeterminación schilleriana sería también el mismo problema de las teorías de la democracia radical, incluyendo la de Rancière. Esto es, ¿cómo puede conectarse dicha indeterminación con prácticas políticas concretas? Kaiser sugiere que Schiller habría intentado remediar dicha paradoja por medio del símbolo. Como si la función mediadora que poseyera la esfera estética fuera la de un mero símbolo, a la manera de Coleridge. Esto es, el símbolo como lo que permanece en sí mismo, como unidad al tiempo que enuncia el todo⁴⁷⁹. El símbolo, por tanto, sería una encarnación individual de lo universal y lo particular. En relación con Schiller, esta parecería ser la definición de la dimensión estética como la esfera en la que se da dicha reconciliación o, mejor, como la esfera en la que el sujeto *percibe* que se da dicha reconciliación. Sin embargo, hay que saber distinguir entre un modelo de reconciliación y un modo de reconciliación. Si esta distinción es fundamental es porque repercute directamente en la cuestión del efecto de las obras de arte: “la mera existencia de entidades dialécticamente reconciliadas [*modelos*] no puede, por sí misma, proveer de un *medio* a través del cual la sociedad humana o los seres humanos alcancen la misma forma de reconciliación”⁴⁸⁰. Como Schiller sigue insistiendo en su autonomía, la esfera estética es un símbolo de reconciliación: “el símbolo, sólo puede ser representativo (significar) si es también autónomo (se hace a un lado) hasta cierto punto. De la misma manera, la esfera estética sólo puede funcionar como un símbolo de reconciliación entre el sujeto y el objeto en el mundo cotidiano, en tanto que la esfera estética mantenga una cierta separación del mismo”⁴⁸¹. Ahora bien, si la esfera estética schilleriana puede proclamarse también como un *medio* de reconciliación real no es porque se transforme en un instrumento moral y político. Es precisamente porque se basa en la *subjetividad humana*. Las obras de arte, en tanto que expresiones de una subjetividad, pueden proveer un medio de reconciliación: la experiencia estética. Sin embargo, hay que seguir insistiendo en el carácter de *medio*: la experiencia estética no es la reconciliación final. No obstante, dicho carácter de medio no implica que sea un instrumento. La experiencia estética no es un para qué. No encierra métodos prácticos o consignas de índole alguna. En la experiencia estética se *presenta* la posibilidad de la libertad en lo sensible. La *visibiliza*.

⁴⁷⁸ Kaiser, David A.: *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, ed. cit., p. 2.

⁴⁷⁹ Coleridge, Samuel Taylor: *The Statesman's Manual*. Burlington, C. Gombrich, 1832. En White, R. J. (ed.): *The Collected Papers of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 4. *Lay Sermons*. Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 30.

⁴⁸⁰ Kaiser, David A.: *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, ed. cit., pp. 36-37. Las cursivas son mías.

⁴⁸¹ *Ibíd.*, p. 37.

Por tanto, la experiencia estética como *medio* para la libertad no debe entenderse como *instrumento*, sino en tanto que *marco* de su aparición. Pero esta no se actualiza si la nueva subjetividad que surge de la reconciliación de la experiencia estética no hace por actualizarla constantemente. Lo que propicia la experiencia estética es, sobre todo, una nueva perspectiva sobre el mundo. Abre la posibilidad de renombrar. Se trata de multiplicar las maneras en que se puede mostrar lo sensible, no de crear símbolos. Ahí es donde reside el carácter emancipatorio del proyecto educativo schilleriano. La experiencia estética dice que no todo ha sido dicho, no dice que debe ser dicho.

De este modo, Schiller no exige que haya una revolución política en el futuro: pide y promueve una revolución en el presente. Lo que está pidiendo Schiller es un esfuerzo constante:

El carácter de la época ha de sobreponerse primero a su degradación, sustraerse por una parte a la violencia ciega de la naturaleza, y volver por otra a su sencillez, verdad y plenitud; *una tarea para más de un siglo*⁴⁸².

Si parece diferir eternamente la consecución de un estado político libre y racional es porque, para él, la emancipación, la realización de la libertad es un proceso, no un objetivo, ya en sí mismo revolucionario:

Pues aunque la belleza sólo hace posible la humanidad, y deja después a cargo de nuestra voluntad libre hasta qué punto queremos realizar esa humanidad, actúa entonces del mismo modo que nuestra creadora original, la naturaleza, que no nos otorgó otra cosa que la disposición hacia la humanidad, pero dejando la aplicación de la misma en manos de nuestra propia voluntad⁴⁸³.

El arte no consiste en dar contenidos a la acción política o a la moral. La educación estética simplemente muestra y presenta la posibilidad de nuevas formas de vida. De nuevas formas de relacionarse con los otros y con el mundo. La educación estética schilleriana es revolucionaria en ese sentido. La actualización de esa libertad en la sociedad sólo puede ser una cuestión de un trabajo constante de ese nuevo sujeto y nunca tiene el éxito garantizado.

⁴⁸² Schiller, Friedrich: Carta VII, p. 163. La cursiva es mía.

⁴⁸³ *Ibíd.*, Carta XXI, p. 293.

3. 3. La ampliación de la educación estética. El teatro y lo sublime.

En su relación con la vida, el arte es siempre un a-
pesar-de-todo; producir forma es la más profunda
confirmación que puede pensarse de la existencia de la
disonancia.

György Lukács⁴⁸⁴

A lo largo de este trabajo se ha insistido en varias ocasiones en que, si el análisis del pensamiento de Schiller se reduce únicamente a las *Briefe*, muchos otros aspectos y matices de su pensamiento quedan desatendidos. Al mismo tiempo, la ambigüedad de muchas de las ideas que expone en dicha obra es una de las grandes razones que da pie a sus críticos para situarle como instigador de la “ideología estética”. Si bien se ha intentado probar que, a pesar de esa ambigüedad, dicha lectura no se desprende necesariamente de la obra magna schilleriana, es necesario analizar otras obras suyas para poder detectar la verdadera significación política que su pensamiento estético puede llegar a adquirir en la actualidad.

En primer lugar, se abordarán los escritos sobre el teatro y la tragedia. La cuestión principal es analizar cómo entiende Schiller la idea del *carácter educativo* del teatro en función de lo que *aparece* en escena. Cómo está planteando la tragedia como el más claro ejemplo de la libertad en la apariencia⁴⁸⁵, que subraya por primera vez en *Kallias*⁴⁸⁶. La tragedia como la *presentación de la libertad o presentación de lo suprasensible*⁴⁸⁷. Es cierto que, sobre todo en los primeros escritos sobre la cuestión, el cariz de la función educativa del teatro no es del todo clara. Sin embargo, sí que insiste en que el teatro se define por apelar a todas las facultades del ser humano. Sin pretender darle al ánimo una dirección concreta o inculcarle enseñanzas morales o políticas, el teatro influiría libremente en el ánimo, disponiéndole hacia la moralidad. Ello significa que el teatro educa estéticamente, abriendo un marco a partir del cual la subjetividad espectadora emancipada vislumbra la posibilidad de la moral y de la política. Esto es, no se trata de que el teatro eduque en función de los contenidos que pueda pretender

⁴⁸⁴ Lukács, György: *Teoría de la Novela*, ed. cit., p. 339.

⁴⁸⁵ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 239.

⁴⁸⁶ Schiller, Friedrich: Carta del 8 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., p. 21.

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, p. 22. Cfr. Así mismo, *Über das patetische* (1793), NA XX: pp. 196-221. Trad. Víctor Manuel Borrero Zapata y Juan Pablo Larreta Zulategui: “Sobre lo patético” (pp. 1-27) en *Escritos Breves sobre Estética*. Sevilla, Editorial Doble J, 2004, p. 1

transmitir, sino por lo que se presenta en la escena. Al presentar posibilidad de la libertad en lo sensible, la tragedia muestra también la posibilidad de esa libertad para el espectador. De este modo, la concepción schilleriana del teatro abre una muy interesante perspectiva sobre la tensión entre la autonomía del arte y su función educativa. Una perspectiva que demuestra que su preocupación por salvaguardar la educación de su comprensión como adoctrinamiento o transmisión de contenidos era una constante de su pensamiento.

A continuación, se tratará brevemente la cuestión de la teoría schilleriana de lo sublime. Como esta evoluciona desde sus raíces kantianas hacia una concepción propia. El hecho de que Schiller insista en la tragedia como el arte más elevado y su vinculación con el concepto de lo sublime, devuelve la discusión al papel que puede jugar la belleza en la modernidad. El papel que una imagen como la de la Juno Ludovisi pueda tener hoy. De este modo, es necesario analizar cómo la idea de lo sublime muestra a Schiller no el fracaso de su propio programa⁴⁸⁸, sino que la belleza, como armonía y reconciliación plena, es insuficiente para el hombre moderno⁴⁸⁹. La noción de lo sublime vuelve a poner sobre la mesa la cuestión de la muerte de la belleza y reabre el problema del papel que la nostalgia por esa belleza perdida supone para el proyecto político schilleriano. Porque, finalmente, lo sublime aparece como una ampliación de la educación estética, en tanto que, al poner de relieve el carácter conflictivo de la naturaleza humana moderna, prepara a esta para hacer frente y hacerse cargo de los conflictos que caracterizan al mundo moderno frente al griego.

La presentación de la libertad.

Schiller era plenamente consciente de una dialéctica presente en la Ilustración, lo que queda expresado tanto en sus textos sobre la educación estética, como en aquellos sobre la tragedia y lo sublime. Carsten Zelle observa cómo los estudios tardo-ilustrados en torno al placer trágico articulan un conocimiento de dicha dialéctica que trasciende la conciencia misma de sus autores. Un conocimiento que testimonia no sólo un giro

⁴⁸⁸ Brooks, Linda Marie: "Schiller's failed Übergang: pretending the self" (pp. 79-112) en *The menace of the sublime to the individual self. Kant, Schiller, Coleridge and the disintegration of Romantic Identity*. Lewinston, Edwin Mellen Press, 1995, pp. 81, 88, 97-104.

⁴⁸⁹ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 123.

característico en la historia de la estética ilustrada, sino también la misma crisis de esa historia. La apreciación schilleriana de la confusión surgida a la hora de exigir una eficacia moral a la estética es, por tanto, sintomática de un cambio auto-crítico de la perspectiva estética tardo-ilustrada⁴⁹⁰. La cuestión de si Schiller afirmaba o no una *eficacia moral* de la estética debe ser matizada. Pues este problema es algo que, desde los primeros escritos sobre el teatro y la tragedia, pretende dirimir. Se trata de la cuestión de la concepción del teatro como autónomo o como un instrumento para la creación de moralidad⁴⁹¹.

Beiser, de hecho, afirma que la preocupación de Schiller por el verdadero valor del arte comienza a partir del éxito de *Die Räuber*⁴⁹² (1782), del que un espectador dijo que “el teatro era como una casa de locos con los ojos en blanco, con los puños alzados, gritos roncós en el auditorio. Los desconocidos se abrazaban unos a otros envueltos en lágrimas, las mujeres huían en tropel hacia la salida, a punto de desmayarse. Hubo una conmoción universal, como en el Caos, y de sus brumas surgió una nueva Creación”⁴⁹³. A pesar de la capacidad de su obra para despertar las pasiones más tormentosas, lo que le preocupaba fundamentalmente no era únicamente su carácter en ocasiones poco realista y pomposo, sino, sobre todo, que su contenido moral fuera cuestionable⁴⁹⁴. De ahí que sintiera la necesidad de preguntarse si el arte posee un valor intrínseco, o si debe ser justificado en términos morales y políticos. Así, dentro del contexto de la *Spätaufklärung*, la mayor preocupación del joven Schiller, como apunta Macor, era la de salvaguardar la autonomía de la virtud individual de toda instancia externa. Ya fuera esta metafísica, debida a una tutela externa o a la influencia de las pasiones sobre el espíritu humano⁴⁹⁵. Una preocupación que, además, es previa al encuentro con la filosofía kantiana.

⁴⁹⁰ Zelle, Carsten: “Enlightenment or Aesthetics? The Aesthetic Boundary of the Enlightenment in Poetological Texts from the Second half of the Eighteenth Century” (pp. 109-125) en Wilson, W. Daniel y Holub, Robert C. (eds.): *Impure Reason. Dialectic of Enlightenment in Germany*, ed. cit., p. 109.

⁴⁹¹ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 97.

⁴⁹² Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 191.

⁴⁹³ Cit. en Buchwald, Reinhard: *Schillers Leben und Werke*. Wiesbaden, Insel, 1956, p. 306. Cfr. Así mismo, Dewhurst, Kenneth y Reeves, Nigel: “A medical Biography” (pp. 9-86) en *Friedrich Schiller. Medicine, Psychology, Literature*, ed. cit., pp. 69-70.

⁴⁹⁴ Schiller, Friedrich: “Ankündigung der *Rheinischen Thalia*”, 1785., NA XXII: pp. 93-98. Trad. Martín Zubiría y Josep Monter: “Anuncio de la *Talía Renana*” (pp. 75-82) en *Seis poemas filosóficos y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, ed. cit., pp. 76-77. Cfr. Así mismo, Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 191.

⁴⁹⁵ Macor, Laura Anna: *Il giro fangoso dell’umana destinazione*, ed. cit., p. 19.

El primer texto que Schiller dedica al teatro, *Über das Gegenwärtige teutsche Theater* (*Sobre el teatro alemán contemporáneo*, de 1782)⁴⁹⁶, lo concibe precisamente de forma polémica con la forma ilustrada del teatro postulada por Lessing y, sobre todo, por Gottsched. El proyecto de este de crear un teatro nacional alemán pretendía hacer del arte una herramienta de ilustración, una plataforma desde la que educar al pueblo en los principios fundamentales de la moral⁴⁹⁷. Frente a esta pretensión, Schiller no niega que el teatro pueda afirmar los fundamentos morales de la comunidad. Pero no como instrumento de persuasión o adoctrinamiento, sino precisamente mediante lo que le es más propio: la producción del placer⁴⁹⁸. De este modo, más que rechazar el carácter educador del teatro, lo que hace es poner en duda los intentos concretos del teatro alemán contemporáneo de educar a la audiencia⁴⁹⁹. El problema, entonces, es el modo ilustrado de concebir la educación y el arte como mero instrumento de esta. Frente a ello, Schiller quiere conciliar dos exigencias por completo opuestas: la autonomía del arte y su conexión con la moral. De modo que “es uno de los grandes méritos de Schiller como esteta el haber visto el valor de ambas exigencias y el haber luchado persistentemente para reconciliarlas. Al tiempo que Schiller se muestra muy moderno al enfatizar la primacía de la forma y de la autonomía estética, también previó las desventajas del elitismo y la irrelevancia moral que tanto habían caracterizado al formalismo estético”⁵⁰⁰. Lo que entonces rechaza es la idea de que el teatro haya de ser el “espejo de la vida pública humana”⁵⁰¹. Aunque el teatro pueda mostrar, mediante su contenido, los vicios y las virtudes humanas y aunque sea capaz de incidir y mover las pasiones, esperar que dicho efecto incida de igual manera sobre la moralidad de la audiencia no tiene sentido⁵⁰², porque esta esperanza olvida el abismo entre el ideal ilustrado y lo real⁵⁰³. Dicho efecto, finalmente, no será más que “un brillante juego de colores en la superficie, el dulce brillo del rayo de sol sobre una ola”⁵⁰⁴. Esto es, presuponerle al teatro una eficacia de cualquier tipo no es más que una mera ilusión.

⁴⁹⁶ Schiller, Friedrich: “Über das Gegenwärtige teutsche Theater”. *Aus dem Württembergischen Repertorium der Literatur*, 1782, en *Schillers Sämmlichte Werke in Zwolf Bänden*, Bd. 10. Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1832, pp. 49-57. Cfr. Así mismo, NA XX, pp. 79-86.

⁴⁹⁷ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 193. Cfr. Así mismo, Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 97.

⁴⁹⁸ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 98.

⁴⁹⁹ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 193.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁰¹ Schiller, Friedrich: “Über das Gegenwärtige teutsche Theater”, ed. cit., p. 49.

⁵⁰² Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 101.

⁵⁰³ Schiller, Friedrich: “Über das Gegenwärtige teutsche Theater”, ed. cit., p. 57.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

Pues para él, “el teatro es mucho menos una escuela que un pasatiempo” y “difícilmente puede el teatro *formar* a su público, antes de que el público esté *formado* para su teatro”⁵⁰⁵. Beiser destaca el escepticismo e, incluso el cinismo, de este primer escrito⁵⁰⁶ frente al optimismo de *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (*El escenario teatral considerado como institución moral*, de 1785). Sin embargo, no hay realmente contradicción entre ambos textos, ya que dicho escepticismo se refiere más bien a la consciencia del peligro inherente a la consecución del ideal ilustrado de educación⁵⁰⁷. Aunque este último sea el único texto en el que Schiller otorga al arte una utilidad específicamente moral, e incluso una función de ilustración del entendimiento⁵⁰⁸, esta utilidad es entendida como un ideal educativo de solidaridad, más allá del ámbito de intercambio económico, como una suerte de utópica comunidad de comunicación emocional. Lo que las leyes abstractas del filósofo y el legislador no pueden conseguir mediante la corrección de las acciones externas, lo puede conseguir el teatro mediante su apelación al corazón⁵⁰⁹. “La jurisdicción del teatro comienza donde acaba el ámbito de las leyes civiles”⁵¹⁰. El teatro aquí, como institución del Estado, es una escuela de sabiduría práctica que, aunque incapaz de eliminar los vicios, al menos los da a conocer⁵¹¹: “el teatro es el canal comunitario (*gemeinschaftlich*) por el que desciende la luz de la sabiduría desde la mejor parte pensante del pueblo y, de ahí, se expande en destellos suaves a través de todo el Estado”⁵¹². El teatro quedaría así convertido en una suerte de tribunal moral⁵¹³.

A pesar de los intentos de Schiller por zafarse en este escrito de los respectivos peligros del moralismo y del formalismo, este texto encajaría a la perfección en el modelo que Rancière había denominado “la revolución estética”. La revolución desarrollada a partir de la escena original schilleriana por los jóvenes Hegel, Schelling y Hölderlin, y que completarían Brecht y Artaud, cada uno de diferente forma⁵¹⁴. Aquí, la

⁵⁰⁵ *Ibíd.*, p. 52.

⁵⁰⁶ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 197.

⁵⁰⁷ Acosta, María del Rosario: nota 35, *La tragedia como conjuro*, ed. cit., pp. 99-100.

⁵⁰⁸ Schiller, Friedrich: “Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachte”, *Rheinische Thalia*, 1785. NA XX: 87-100. Trad. Martín Zubiría y Josep Monter: “El escenario teatral considerado como institución moral” (pp. 82-98) en *Seis poemas filosóficos y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, ed. cit., p. 94.

⁵⁰⁹ *Ibíd.*, p. 88.

⁵¹⁰ *Ibíd.*, p. 87.

⁵¹¹ *Ibíd.*, p. 91.

⁵¹² *Ibíd.*, p. 94.

⁵¹³ *Ibíd.*, p. 88. Cfr. Así mismo, Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 195.

⁵¹⁴ Rancière, Jacques: “Aesthetic revolution and its outcomes”, ed. cit., p. 138.

finalidad del teatro sería la de activar al espectador⁵¹⁵, hacerle consciente del carácter muerto del mecanismo estatal, oponiendo a este el poder vivo de la comunidad que se encarnaría en el teatro⁵¹⁶. Esto es, el “teatro es una forma comunitaria ejemplar. Comporta una idea de comunidad como presencia a sí, opuesta a la distancia de la representación. A partir del romanticismo alemán, se ha asociado el pensamiento del teatro a esta idea de la comunidad viviente. El teatro apareció como una forma de la constitución estética –de la constitución sensible– de la colectividad”⁵¹⁷. El problema, finalmente, es de nuevo la concepción de la función educadora del teatro como transmisión de un contenido, mediante el cual el espectador, entendido como pasivo, se hace consciente de su situación. El teatro como “el canal comunitario por el que *desciende la luz de la sabiduría desde la mejor parte pensante del pueblo*”. La sabiduría descende desde el artista y transforma la mirada pasiva del espectador en acción comunitaria. La concepción del espectador como pasivo viene dada por la afirmación de una distribución de lo sensible que reparte a priori las posiciones, jerarquizando entre pasivo y activo, mirar y actuar. Oposiciones que, para Rancière, son “alegorías encarnadas de la desigualdad”⁵¹⁸.

No obstante, hay que tener en cuenta que si Schiller está defendiendo aquí el *valor moral del arte* es, en primer lugar, para responder a las acusaciones que Rousseau hace en su *Lettre à M. D’Alambert* (1758). Una defensa frente a la concepción del arte como “fino emponzoñamiento camuflado, vicio artificialmente embellecido, virtudes sin energía o fanfarronas”⁵¹⁹. Además, en este mismo texto, Schiller ya insinúa que dicha transmisión de conocimientos o de valores morales no es lo que define la capacidad del teatro para fundamentar la moral o su valor educativo. De este modo, hay aquí una ambigüedad que también permite otra interpretación. Aunque Schiller haya dicho que el teatro sea tanto una ilustración del entendimiento como una formación ética, el teatro educa *en* el sentimiento y *a través* del sentimiento. Porque su valor educador consiste en la “promoción de una felicidad universal”⁵²⁰, “el teatro permitió combatir errores de la educación”⁵²¹. No se trata, por tanto, de una educación de la razón basada en la transmisión de contenidos, sino que la educación del espectador se

⁵¹⁵ Ibíd., “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 12.

⁵¹⁶ Ibíd., “Schiller y la promesa estética”, ed. cit., p. 103.

⁵¹⁷ Ibíd., “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 13.

⁵¹⁸ Ibíd., p. 18.

⁵¹⁹ Schiller, Friedrich: “El escenario teatral considerado como institución moral”, ed. cit., p. 85.

⁵²⁰ Ibíd., p. 84.

⁵²¹ Ibíd., p. 95.

produce en función del placer que le causa lo que *aparece* en la escena⁵²². En tanto que el teatro *media* entre lo sensible y lo inteligible, tiene un efecto mucho más poderoso y duradero que la moral y las leyes⁵²³. Porque la dignidad del arte radica en que “su ejercicio involucra a todas las facultades del alma, del espíritu y del corazón”⁵²⁴. Aquí, entonces, la única meta que se le atribuye al arte es la de abrirle al espíritu “un círculo infinito”, dar “alimento a cada facultad del alma, sin exaltar a ninguna de ellas en particular, y une la formación del entendimiento y el corazón con el entretenimiento más noble”⁵²⁵. Al referirse a la totalidad de las facultades del hombre, “el arte dramático está por delante de cualquiera de sus otras hermanas. El mayor producto de este género también es quizás el mayor del espíritu humano”⁵²⁶. Aquí, Schiller, como subraya Acosta, está por primera vez privilegiando la tragedia como la más alta de las formas del arte⁵²⁷. Porque la tragedia es la que permite, más que ningún otro arte, la experiencia de la posibilidad de la realización de la humanidad de cada uno.

El hombre, abrumado por el goce animal, cansado por el esfuerzo continuado, atormentado por el eterno impulso a la actividad, tiene sed de mejores y más exquisitos deleites o, de lo contrario, cae desenfrenado en disipaciones incultas, que aceleran la caída y destruyen la tranquilidad de la sociedad. [...] El hombre de negocios corre el peligro de expiar con el alegre capricho esa vida que tan notablemente sacrificó al Estado; el ilustrado (*Gelehrter*), el de rebajarse a insensible pedante; y el vulgo, el de convertirse en animal. El teatro es la institución en que el deleite está emparejado con la enseñanza, la tranquilidad con el esfuerzo, el entretenimiento con la formación; en que ninguna facultad del alma actúa en perjuicio de las otras, ni ningún deleite se disfruta a costa del todo⁵²⁸.

Así que el único efecto que la tragedia tendría sobre el espectador es que “su pecho sólo deja espacio para una única sensación, esta: ser un hombre”⁵²⁹.

La autonomía del arte que Schiller subrayará ya en todos sus escritos posteriores aparece enfrentándose a la utilidad educativa que la Ilustración le atribuía al arte⁵³⁰. De

⁵²² Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 102.

⁵²³ Schiller, Friedrich: “El escenario teatral considerado como institución moral”, ed. cit., pp. 87-89. La cursiva es mía.

⁵²⁴ *Ibíd.*, p. 84.

⁵²⁵ *Ibíd.*, p. 86.

⁵²⁶ *Ibíd.*, p. 84.

⁵²⁷ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 103.

⁵²⁸ Schiller, Friedrich: “El escenario teatral considerado como institución moral”, ed. cit., p. 97.

⁵²⁹ *Ibíd.*, p. 98.

hecho, Schiller escribe *Über den Grund des Vergnügens an tragischen gegenständen* (*Sobre la razón del deleite en los objetos trágicos*, 1792) como una autocrítica a ese primer escrito en el que dotaba al arte de una utilidad moral⁵³¹. Tres años antes, como le aseguraba a Körner, Schiller había hecho por completo suya la idea de la autonomía del arte como fuente de su valor político y moral:

El poeta que hace de la *belleza* su *único propósito*, pero lo sigue religiosamente, *finalmente habrá conseguido*, como recompensa, pero *sin saberlo o pretenderlo*, todos los otros objetivos que parecía rechazar; [...]. Aquél que titubea de forma vacilante entre la belleza y la moralidad, [...], o aquél que pretende cortejarlas a ambas, fácilmente las arruinará⁵³².

De este modo, no se trata de que el poeta influya en el público o sobre el lector mediante la *transmisión de un mensaje o ideal del que es previamente consciente*. Si el poeta presupone la eficacia de su obra, no sólo arruina la belleza de la misma, sino incluso el mismo efecto potencial que esta podría tener. El poeta o el artista no es un transmisor de conocimientos o de valores, sino que sólo se debe a la belleza. Una belleza que es presentación de la libertad en lo sensible:

De la más libre madre hijos libres,
elevaos con rostro imperturbable
al radiante sitio de la belleza soberana,
sin aspirar a otras coronas⁵³³.

De este modo, el arte únicamente debe aspirar a la belleza y no pretender provocar otros efectos, aunque precisamente *pueda* tenerlos, por la carencia de esa

⁵³⁰ *Ibíd.*, Carta XXVI, pp. 351-353.

⁵³¹ *Ibíd.*, “Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen”, *Neue Thalia*, 1792, NA XX: pp. 130-147. Trad. Martín Zubiría y Josep Monter: “Sobre la razón del deleite en los objetos trágicos” (pp. 123-140) en *Seis poemas filosóficos y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, ed. cit., p. 123.

⁵³² *Ibíd.*, Carta del 25 de diciembre de 1788, *Correspondence of Schiller with Körner*, ed. cit., p. 308. La cursiva es mía.

⁵³³ *Ibíd.*, “Die Künstler”, ed. cit., p. 43. En la carta del 25 de diciembre de 1788, Schiller le había enviado a Körner la primera versión de dicho fragmento: “Der Freiheit freie Söhne (die Künstler)/Erhebet euch zur höchsten Schöne/Um anderen Kronen buhlet nicht!”, cfr. *Correspondence of Schiller with Körner*, ed. cit., p. 309. La versión utilizada aquí es la definitiva, publicada en marzo de 1789 en la *Teutschen Merkur*: “Der freisten Mutter freie Söhne./Schwingt euch mit festem Angesicht/Zum Strahlensitz der höchsten Schöne./Um andre Kronen buhlet nicht”. Cfr. *Seis poemas filosóficos y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, ed. cit., p. 161.

pretensión. El arte, ahora, tiene como meta máxima el deleite y, en ningún caso, una finalidad moral⁵³⁴. El *deleite libre* que se produce en el arte se fundamenta, no obstante, en condiciones morales y *presenta* toda la naturaleza ética humana activamente⁵³⁵. Esto es, en el deleite producido por la tragedia se presentan todas las facultades humanas, que Schiller elaborará como el efecto que produce el arte autónomo.

Para la plena perfección del arte resulta poco menos que indiferente qué sea su finalidad y qué su medio. Si la finalidad misma es moral, pierde lo único que le da fuerza, su libertad, y lo que hace que influya tan universalmente, el aliciente del deleite. El juego se convierte en un asunto serio y, sin embargo, precisamente el juego es la manera como mejor puede realizar su tarea. Sólo en la medida en que lleve a cabo su suprema eficiencia estética tendrá una benefactora influencia en la moralidad; pero sólo en la medida en que ejerza su total libertad, podrá cumplir su suprema eficiencia estética⁵³⁶.

Aquí hace Schiller una diferenciación fundamental. La finalidad moral del arte es por completo rechazada, como lo haría después en las *Briefe*: “nada hay más contrario a la belleza que otorgarle al ánimo una determinada tendencia”⁵³⁷. Pero esto no implica que el arte no tenga un efecto. Precisamente por su autonomía es por lo que el arte tendría una eficacia política. Esto es, sólo en el contexto de una autonomía del arte tiene sentido su papel educativo. Así, el arte influye de manera libre y espontánea: dispone al ánimo hacia la moralidad: “el mismo deleite, que procura el arte, se convierte en un *medio* para la moralidad”⁵³⁸. Entonces, el placer suscitado por el arte trágico es entendido no como un instrumento en manos del potencial efecto moral que pretende provocar, sino como un marco libre, desde el cual la subjetividad espectadora puede plantearse lo moral. Esta afirmación de la autonomía y de la distancia insalvable entre el teatro y el espectador es fundamental y, de hecho, fundamenta gran parte del pensamiento de Rancière acerca de la emancipación del espectador y el carácter político del arte. El arte que pretende ser político por su contenido cae presa de la lógica de la lección, incluso cuando no pretende transmitir un conocimiento racional:

⁵³⁴ Ibíd., pp. 124-125. Cfr. Así mismo, “Über der trägik Kunst”, *Neue Thalía*, 1791. Trad. Martín Zubiría y Josep Monter: “Sobre el arte trágico” (pp. 98-122) en *Seis poemas filosóficos y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, ed. cit., p. 105.

⁵³⁵ Ibíd., “Sobre la razón del deleite en los objetos trágicos”, ed. cit., p. 124.

⁵³⁶ Ibíd., pp. 125-126.

⁵³⁷ Ibíd., Carta XXII, p. 303.

⁵³⁸ Ibíd., “Sobre la razón del deleite en los objetos trágicos”, ed. cit., p. 126. La cursiva es mía.

Se dirá que el artista no pretende instruir al espectador. Que se guarda mucho, actualmente, de utilizar la escena para imponer una lección o para transmitir un mensaje. Que solamente quiere producir una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción. Pero lo que siempre supone es que lo percibido, sentido, comprendido es aquello que él ha puesto en su dramaturgia o en su performance. Presupone siempre la identidad de la causa y el efecto⁵³⁹.

De nuevo, se subraya aquí el carácter pasivo del espectador y la posición del artista o dramaturgo como maestro, el único con acceso “al conocimiento de la distancia “correcta” y del medio de suprimirla”⁵⁴⁰. La eficacia política que dicho artista presupondría de su obra radicaría en la capacidad que esta tiene para transmitir el mensaje, sentimiento o emoción que el artista había pretendido comunicar desde el principio. Un mensaje activo y consciente por parte del artista que incidiría en la pasividad del espectador, transformando su mirada en acción⁵⁴¹. Y es Schiller el primero en romper esa concepción de la eficacia política del teatro y el arte en términos de su capacidad transmisora de un mensaje, de un conocimiento, de un sentimiento o de un valor. Porque, para él, el arte trágico no procura una intensidad de sentimiento determinada, sino que simplemente abre el sentimiento a la posibilidad de ser entendido de otra manera. Es el primero en insinuar que la emancipación que procura el arte comienza por la comprensión de la mirada como una actividad que, en ese mirar, confirmaría o cuestionaría la distribución de las posiciones⁵⁴². La suprema eficiencia estética de la que hablaba Schiller.

Es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta producción se ve apropiada por los espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización⁵⁴³.

Así, la concepción schilleriana de la autonomía del arte rompe con la presuposición *a priori* de esa identidad entre la causa y el efecto, entre el mensaje que pretendería

⁵³⁹ Rancière, Jacques: “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 20.

⁵⁴⁰ Ídem.

⁵⁴¹ Ibíd., p. 20. Cfr. Así mismo, “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, ed. cit., p. 38.

⁵⁴² Ibíd., “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 18.

⁵⁴³ Ibíd., “Las paradojas del arte político” (pp. 53-86) en ibíd., p. 60.

transmitir el artista, la obra que produce y el efecto que esta produciría sobre la mirada del espectador y los posteriores estados de ánimo así suscitados. Esto es, Schiller mantiene el escepticismo de su primer escrito sobre el teatro: el efecto del mismo, por muy poderoso que este pueda llegar a ser, no garantiza nunca su eficacia moral⁵⁴⁴. Si el arte trágico sólo dispone al ánimo para la moralidad, ello quiere decir que simplemente abre un marco en el que la mirada del espectador es ya acción en sí misma.

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que esta debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone⁵⁴⁵.

La eficacia política del teatro es para Rancière, una de desconexión entre la obra, su mensaje y el espectador. Una eficacia basada en la autonomía estética de Schiller. Es, por tanto, la eficacia de un disenso⁵⁴⁶, ya que disocia cierto cuerpo de experiencia al proponer las obras en un espacio-tiempo neutralizado, del que no se puede desprender el aprendizaje de un saber, una virtud o un ‘habito’⁵⁴⁷. El resultado de esta eficacia es la definición de otro cuerpo “inadaptado” al reparto policial de los lugares, las funciones y las competencias sociales⁵⁴⁸. La obra simplemente re-dispone la sensibilidad que la contempla. Esta es una faceta del pensamiento schilleriano que, además, puede ser comprobada por la función que le da a la poesía en su reseña de los poemas de Gottfried August Bürger. La función fundamental del poeta será la de unificar las diversas facultades que han sido fragmentadas en la modernidad, de modo que restablece “toda la persona en nosotros”,⁵⁴⁹. Para poder llevar a cabo semejante tarea, el poeta debe progresar con su época, de modo que haga suyos los logros de esta⁵⁵⁰. Ahora bien, la fragmentación de la modernidad acarrea otro problema: la audiencia ya no es *homogénea*, como lo era en el pasado. Hay una diferencia de clase, que separa a las

⁵⁴⁴ Schiller, Friedrich: “Über das Gegenwärtige teutsche Theater”, ed. cit., p. 57.

⁵⁴⁵ Rancière, Jacques: “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 19

⁵⁴⁶ *Ibíd.*, “Las paradojas del arte político” en *ibíd.*, p. 63

⁵⁴⁷ *Ibíd.*, p. 64

⁵⁴⁸ *Ibíd.*, p. 65.

⁵⁴⁹ Schiller, Friedrich: “Über Bürgers Gedichte”, NA XXII: pp. 245-263, aquí p. 245.

⁵⁵⁰ *Ibíd.*, p. 246.

masas de la élite. Una separación que supone un gran problema que el poeta tiene que afrontar. Bien se dirige a las masas e ignora el gusto cultivado o bien intenta salvar las distancias entre él y las masas a través de su arte. Schiller se decanta por la segunda opción⁵⁵¹. Aunque podría leerse la autonomía estética como una noción totalmente elitista frente a los valores emancipatorios e igualitarios de Bürger⁵⁵², lo que hace Schiller es afirmar la idea de la *popularidad* sin sacrificar por ello la *excelencia estética*⁵⁵³. Ya en su “Anuncio de la Talía Renana” Schiller había declarado que el público es el único tribunal ante el que aceptará presentarse⁵⁵⁴. De este modo, la cuestión no es escribir para la élite sin considerar a las masas o escribir para ser popular, olvidando todo criterio estético, sino ser popular a través de esa excelencia estética⁵⁵⁵. El poeta no debe escribir *para* el pueblo ni *sobre* el pueblo. No se trata ni de *rebajar* el arte ni de *eleva*r a las masas, sino de romper con la concepción de esa distancia entre un arte elevado y una masa rebajada. Si se pretende provocar un efecto concreto en las masas, como el de reflejar únicamente su carácter popular, esa excelencia desaparece. Si se escribe concibiendo la obra como dirigida al pueblo como grupo homogéneo, se le otorga al arte una determinada tendencia que le llevaría a perder su autonomía. De este modo, Schiller evita tanto el peligro del formalismo estético como sigue manteniendo el valor educador del arte. Lo único que dicho valor educador no viene dado por medio de la identificación de las masas con el teatro popular, sino por una *mediación*. El poeta debe idealizar los sentimientos, esto es, no retratar los sentimientos de las masas o de las élites, sino lo que cada uno sentiría en las mismas circunstancias⁵⁵⁶. Esto es, en lugar de presuponer un sentimiento de las masas y un sentimiento de la élite, el poeta abole dicha separación, apelando al carácter humano de cada individuo.

La importancia del sentimiento del espectador a la hora de evaluar la eficacia educativa del teatro devuelve la discusión al terreno de cómo dispone este psicológicamente el ánimo. Algo que ya había insinuado Schiller en “El escenario teatral considerado como institución moral”, anticipando lo que dirá más tarde en sus teorías sobre lo sublime⁵⁵⁷. El proceso por el cual la idea de humanidad se realiza en el espectador es descrito como una “*situación intermedia*”, que une una “dura tensión” con

⁵⁵¹ *Ibíd.*, p. 248.

⁵⁵² Woodmansee, Martha: *The Author, Art and the Market*, ed. cit., pp. 72-75.

⁵⁵³ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 202.

⁵⁵⁴ Schiller, Friedrich: “Anuncio de la Talía Renana”, ed. cit., p. 77.

⁵⁵⁵ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 201.

⁵⁵⁶ Schiller, Friedrich: “Über Bürgers Gedichte”, p. 261.

⁵⁵⁷ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 103.

una “suave armonía”⁵⁵⁸. La “contemplación” de la “presencia viva” que se da en el teatro⁵⁵⁹ del sufrimiento, educa al ser humano para hacerse cargo de dicho sufrimiento⁵⁶⁰. Y esta representación del sufrimiento humano remite a su vez a la cuestión de la *simpatía*, de la *compasión* que produce el teatro⁵⁶¹, pues este “hace que nos interese no sólo por los hombres y por el carácter humano, sino también por los destinos y nos enseña el insigne arte de sobrellevarlos”⁵⁶². De este modo, el arte, y el teatro trágico especialmente, prepara al hombre para “el aún más difícil arte de vivir”⁵⁶³:

Ya es suficiente ganancia si las inevitables fatalidades no nos cogen completamente desconcertados, si nuestro ánimo y nuestra sagacidad ya se ejercitaron antes en caso parecidos y nuestro corazón se ha fortalecido para el golpe. El teatro nos propone un escenario variado de desgracias humanas. Nos sitúa ficticiamente en situaciones extrañas y nos recompensa el dolor momentáneo con placenteras lágrimas y un espléndido incremento de valor y experiencia⁵⁶⁴.

Pero no se trata únicamente de una mera contemplación, indiferente ante las fatalidades ajenas, pues el teatro no sólo “nos da a conocer los destinos humanos, también nos enseña a ser más justos con el desdichado y a juzgarlo con más indulgencia”⁵⁶⁵. Lo que el teatro visibiliza es así más poderoso que cualquier educación moral o en la ley⁵⁶⁶, porque educa únicamente a partir del placer y de la disposición a la compasión que se abre en este⁵⁶⁷. De este modo, la función educativa del teatro no es moralizante, sino que se basa en la re-disposición del ánimo, preparando a este para su entrada en la política⁵⁶⁸. Mediante la exposición de la realidad como conflicto y la tensión equilibrada de las facultades humanas que el teatro produce, “en ese mundo ficticio, seguimos soñando el mundo real”⁵⁶⁹. Esto es, lo que se presenta en el teatro reduplica lo real, genera un sentido de lo común alternativo. Pero no se trata de “oponer

⁵⁵⁸ Schiller, Friedrich: “El escenario teatral considerado como institución moral”, ed. cit., p. 86. La cursiva es mía.

⁵⁵⁹ *Ibíd.*, p. 87.

⁵⁶⁰ *Ibíd.*, p. 90.

⁵⁶¹ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 104.

⁵⁶² Schiller, Friedrich: “El escenario teatral considerado como institución moral”, ed. cit., p. 92.

⁵⁶³ *Ibíd.*, Carta XV, p. 241. Cfr. Así mismo, cómo Schiller entiende de igual modo la función de lo sublime patético en “Sobre lo sublime”, ed. cit., p. 116.

⁵⁶⁴ *Ibíd.*, “El escenario teatral considerado como institución moral”, ed. cit., p. 92.

⁵⁶⁵ *Ibíd.*, p. 93.

⁵⁶⁶ *Ibíd.*, p. 89.

⁵⁶⁷ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 104.

⁵⁶⁸ *Ibíd.*, p. 105.

⁵⁶⁹ Schiller, Friedrich: “El escenario teatral considerado como institución moral”, ed. cit., p. 97.

la realidad a sus apariencias. El problema es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otras disposiciones espacio-temporales, otras comunidades de palabras y cosas, de formas y significaciones”⁵⁷⁰. De este modo, la eficacia del teatro no se basa en la oposición entre ver y mirar o hacer. Simplemente esa oposición queda desbaratada: “la lógica de la visualización ya no viene como un suplemento de la acción. Viene a suspenderla o, más bien, a duplicarla”⁵⁷¹. Basada en la autonomía, en el carácter heterogéneo del arte, la eficacia educativa del teatro en estos primeros textos, remite a la educación estética, tal y como esta se expone en las *Briefe*: se trata de una ampliación de las perspectivas sobre la realidad. Al *exponer* la posibilidad de la libertad, el arte elimina toda coacción no mediante la supresión de las pasiones y los sentimientos, sino que las dispone psicológicamente de manera alternativa a la ordinaria: gracias al teatro “nos reinterpretemos a nosotros mismos”⁵⁷².

En *Über der trägik Kunst* (*Sobre el arte trágico*, 1792), Schiller define la tragedia como la “imitación poética de una serie de sucesos interrelacionados (de una acción total), que nos presenta a nosotros, los hombres, en una situación de sufrimiento y cuya intención es provocar nuestra compasión”⁵⁷³. Lo que se *presenta* en el sufrimiento trágico es la libertad. En este escrito Schiller todavía no ha alcanzado su propio concepto de libertad y este sigue equivaliendo a la autonomía kantiana⁵⁷⁴, por lo que implica que la sensibilidad debe subordinarse a la razón: “sólo en la situación de su plena libertad, sólo en la conciencia de su naturaleza racional expresa el ánimo su suprema actividad, porque sólo ahí utiliza una facultad, que es superior a cualquier oposición”⁵⁷⁵. De esta manera, en este momento del desarrollo de Schiller, el conflicto al que se refiere es puramente *intrapersonal*. Como asevera Taminiaux, “el eje de su teoría no concierne a la praxis como interacción ambigua y conflictiva entre los mortales, sino a la razón práctica en el sentido kantiano, de tal manera que el único conflicto que puede conservar no tiene por escena a la pluralidad humana, sino exclusivamente al individuo, en cuanto que este es el teatro de una lucha entre la finalidad moral y las tentaciones que en él mismo se resisten a dicha finalidad”⁵⁷⁶. No obstante, aunque esta consecuencia pueda extraerse de la manera en que Schiller expone

⁵⁷⁰ Rancière, Jacques: “La imagen intolerable” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 104.

⁵⁷¹ *Ibid.*, “La imagen pensativa” en *ibid.*, p. 122.

⁵⁷² Schiller, Friedrich: “El escenario teatral considerado como institución moral”, ed. cit., p. 97.

⁵⁷³ *Ibid.*, “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 117.

⁵⁷⁴ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit. p. 148.

⁵⁷⁵ Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 104.

⁵⁷⁶ Taminiaux, Jacques: *Le théâtre des philosophes*. Grenoble, Jérôme Million, 1995, p. 245.

el conflicto trágico en este escrito, interesa más destacar aquí otra cuestión que también pone de relieve Taminiaux. Y es el hecho de que Schiller es uno de los primeros en proponer que el papel esencial de la tragedia no reside en los potenciales efectos que produce en el espectador, sino en aquello que pone en escena, por lo que presenta y visibiliza. Su comprensión de la tragedia como *imagen*⁵⁷⁷. Se trata de asegurar un espacio a la libertad y la tragedia como imagen sería la encargada de hacer *visible* esa posibilidad⁵⁷⁸. Ahí reside la urgencia de la educación estética. La urgencia de preparar un lugar de acogida, de preparar la capacidad de recibir sensiblemente no sólo lo material, sino también lo espiritual y lo racional⁵⁷⁹. De este modo, y sobre todo a partir del desarrollo de su propio concepto de libertad, más allá de la autonomía kantiana, puede vislumbrarse el paso de un conflicto meramente *intrapersonal* a un conflicto verdaderamente político. Porque, si la tragedia simplemente consiste en la presentación de la libertad y su esencia no reside en el efecto que produce en los espectadores, ello significa que son los espectadores los que han de hacer algo, o no, a partir de esa presentación. El espectador podrá reinterpretarse a sí mismo a través de lo que se presenta como imagen, pero precisamente mediante un trabajo de traducción, interpretación, apropiación de esa misma imagen. Ahí es donde comienza el carácter político del arte, aquí trágico. No en la obra misma, sino en la mirada del espectador. Precisamente lo que Rancière denomina el carácter político de la ficción: “no en contar invenciones, sino en establecer relaciones nuevas entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora”⁵⁸⁰. Pues “las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible, si no son anticipadas por sus sentidos y si no anticipan sus efectos”⁵⁸¹. La aparición de la libertad en lo sensible no presupone ningún efecto, sino que simplemente es la demostración de su posibilidad de manifestarse.

Y esta es una de las grandes diferencias que establece Schiller respecto de Kant. Que la libertad puede aparecer en lo sensible. Que, frente a la concepción kantiana de la libertad como meramente nouménica, es posible formular una libertad humana que se manifieste en lo sensible. Este es el problema que se convierte en el *leitmotiv*

⁵⁷⁷ Ídem. Cfr. Así mismo, Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 161.

⁵⁷⁸ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 162.

⁵⁷⁹ Navarro Cordón, Juan Manuel: “De la libertad. Anuncio de una ontología estética” (pp. 35-54) en Oncina Faustino y Ramos, Manuel (eds.): *Ilustración y modernidad en Schiller*, ed. cit., p. 43.

⁵⁸⁰ Rancière, Jacques: “La imagen intolerable” (pp. 89-106) en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 104.

⁵⁸¹ *Ibíd.*, p. 106.

fundamental de la creación y de la experiencia estética⁵⁸². Esta idea de la *presentación* (*Darstellung*) de la libertad se opone a la idea de representación (*Vorstellung*)⁵⁸³. Si el arte es presentación, entonces no es una mera copia del objeto real ni puede ser conocido mediante el entendimiento, sino que apela a las emociones: busca ser revivido⁵⁸⁴. Schiller hace suya la idea de *Darstellung* en *Kallias*, mediante su definición de la belleza como “libertad en la apariencia (*Freiheit in der Erscheinung*)”⁵⁸⁵ y como “presentación de la libertad (*Darstellung der Freiheit*)”⁵⁸⁶. Y esta libertad en la apariencia no es otra cosa que “la autodeterminación en un objeto, siempre y cuando se manifieste en la intuición”⁵⁸⁷. De este modo, aunque la idea schilleriana de la *Darstellung* no es comprensible sin la teorización kantiana de la belleza como símbolo de la moralidad⁵⁸⁸, sobrepasa el cariz indirecto de esta presentación, convirtiéndose paulatinamente en una puesta en escena teatral directa de la idea⁵⁸⁹. Lo que hace Schiller es traducir la universalidad del Juicio desde el punto de partida para la sociabilidad en una educación política⁵⁹⁰. La presentación de la libertad en la belleza es ahora una simbolización en la apariencia de la realización de la libertad⁵⁹¹. Esto es, la belleza es ahora la presentación como finito de aquello que, de otra manera no podría visibilizarse, hacerse sensible, aparecer⁵⁹². Aquí, Acosta subraya que esta idea de presentación de la libertad debe matizarse. No se trata de una mera reflexión especulativa en la que la tragedia funcione simplemente como imagen de algo más allá⁵⁹³. La tarea del artista no consiste en quedarse en lo meramente empírico ni en imponer sobre este el ideal absoluto⁵⁹⁴, sino que debe liberarse

Tanto del fútil ajeteo mundano, que de buen grado imprimiría su huella en el fugaz instante, como de la impaciencia del exaltado, que pretende aplicar la medida del

⁵⁸² Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 191.

⁵⁸³ Para un desarrollo brillante del concepto, cfr. *Ibíd.*, pp. 191-199.

⁵⁸⁴ Cfr. Heuer, Fritz: *Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente Frage nach der Kunst*. Köln, Böhlau Verlag, 1970. Cfr. Así mismo, Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 192.

⁵⁸⁵ Schiller, Friedrich: Carta del 8 de febrero de 1793, *Kallias*, ed. cit., pp. 19 y 21.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*, Carta del 18 de febrero de 1793, *ibíd.*, p. 23. Aquí, se ha optado por seguir traduciendo *Darstellung* por presentación, en lugar de por el término exposición que utilizan Feijoó y Seca.

⁵⁸⁷ *Ídem.*

⁵⁸⁸ Kant, Immanuel: §59, *Crítica del Juicio*, ed. cit., p. 319.

⁵⁸⁹ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 196.

⁵⁹⁰ Habermas, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*, ed. cit., p. 62.

⁵⁹¹ Kerry, Stanley S.: *Schiller's Writings on Aesthetics*. Manchester, Manchester University Press, 1961, p. 63.

⁵⁹² Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 196.

⁵⁹³ *Ibíd.*, nota al pie 5, p. 136.

⁵⁹⁴ *Ibíd.*, p. 198.

absoluto a la pobre creación temporal; que deje para el entendimiento, que aquí se halla en su medio, la esfera de lo real; y que aspire a engendrar el ideal uniendo lo posible con lo necesario. Que lo imprima en la ilusión y en la verdad, en los juegos de su imaginación y en la seriedad de los hechos, que lo acuñe en todas las formas sensibles y espirituales, y que lo arroje en silencio al tiempo infinito⁵⁹⁵.

De este modo, no se trata de coger la libertad como idea dada previamente y que se presentaría mediatamente en la belleza. Sino que esa libertad “se constituye en su aparecer mismo [...] en la medida en que la relación con la sensibilidad ya no es opcional sino necesaria”⁵⁹⁶. La libertad no es posible si no acepta su mutua dependencia con lo sensible, tanto para *aparecer* como para *realizarse*. No se trata de que lo invisible o nouménico simplemente aparezca o brille a través de lo sensible, contingente y empírico. Tampoco se trata de elevar lo sensible a la libertad ideal, sino de que esta jamás podrá hacerse efectiva si no parte y tiene en cuenta lo sensible. “Significa también que lo suprasensible solo es efectivo como apariencia redoblada, autorreflejada, autorreferencial: lo suprasensible entra en la existencia con la apariencia de otra dimensión que interrumpe el orden normal y corriente de las apariencias como fenómenos”⁵⁹⁷.

El arte, de este modo, visibiliza y hace sensible aquello que, de otra manera, quedaría postulado como mero ideal⁵⁹⁸. Es “la garantía sensible de esa invisible moralidad”⁵⁹⁹; la belleza es la única capaz de demostrar concluyentemente que “la pasividad no excluye de ningún modo la actividad, ni la materia la forma, ni la limitación la infinitud; y que, por consiguiente, la necesaria dependencia física del hombre no suprime de ninguna manera su libertad moral”⁶⁰⁰. La belleza es la demostración de que es posible que la libertad se manifieste sensiblemente. No se trata entonces de oponer lo aparente a lo real, sino que es una reduplicación de lo real. Es de este modo que incluso la teorización rancièreana sobre la democracia tiene origen en la *Darstellung* schilleriana. Para Rancière, la democracia se define por “la existencia de una esfera de *apariencia* específica del pueblo. La apariencia no es la ilusión que se opone a lo real. Es la introducción en el campo de la experiencia de un visible que

⁵⁹⁵ Schiller, Friedrich: Carta IX, pp. 175-177.

⁵⁹⁶ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 198.

⁵⁹⁷ Žižek, Slavoj: *The ticklish subject: The absent centre of political ontology*. London, Verso, 1999. Trad. Jorge Piatigorsky, *El espinoso sujeto*. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 213

⁵⁹⁸ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 198.

⁵⁹⁹ Schiller, Friedrich: Carta III, p. 127.

⁶⁰⁰ *Ibíd.*, Carta XXV, p. 339.

modifica el régimen de lo visible. No se opone a la realidad, la divide y vuelve a representarla como doble”⁶⁰¹. Y continúa: “la apariencia, en efecto, y en particular la apariencia política, no es lo que oculta la realidad, sino lo que la duplica, lo que introduce en ella unos objetos litigiosos, unos objetos cuyo modo de *presentación* no es homogéneo con el modo de existencia corriente de los objetos que allí se identifican”⁶⁰². La política y el arte comparten, entonces, un problema de ficciones. Una ficción que es una defensa frente a la injerencia del poder⁶⁰³. Ambas consisten en la delineación de apariencias que se refieren a lo que es visible o no, audible o no, dentro de un régimen de experiencia⁶⁰⁴. El arte, como la política, visibiliza y hace presente lo que no tiene cabida en el discurso ordinario. Entonces, a partir de Schiller, el arte ya no es un mero objeto de contemplación, sino que deviene parte del ámbito que garantiza y visibiliza la posibilidad misma de la libertad humana.

Así pues, la belleza es un *objeto* para nosotros, porque la reflexión es la condición por la cual tenemos una sensación de belleza; pero es al mismo tiempo un *estado de nuestro sujeto*, porque el sentimiento es la condición bajo la cual tenemos una representación de la belleza. La belleza es, pues, forma, porque la contemplamos, pero es a la vez vida, porque la sentimos. En una palabra, es al mismo tiempo nuestro estado y nuestro acto⁶⁰⁵.

De este modo, no es necesario en absoluto hacer una lectura metafísica de la belleza en Schiller. Su pensamiento no es el de una estética especulativa, sino una antropología estética, porque la belleza, más que un necesario atributo de las obras de arte, es la misma condición de lo humano⁶⁰⁶.

⁶⁰¹ Rancière, Jacques: *El desacuerdo*, ed. cit., p. 126. La cursiva es mía.

⁶⁰² *Ibíd.*, p. 132.

⁶⁰³ Oncina, Faustino: “Schiller y la Ilustración” en Oncina, Faustino y Ramos, Manuel (eds.): *Ilustración y modernidad en Schiller*, ed. cit., pp. 88-89.

⁶⁰⁴ Bodas Fernández, Lucía: “La contingencia y excepcionalidad de la comunidad: Jacques Rancière”, ed. cit., p. 126.

⁶⁰⁵ Schiller, Friedrich: Carta XXV, p. 339.

⁶⁰⁶ *Ibíd.*, Carta X, p. 191.

Pero esta libertad que se presenta, ya no es la kantiana. Ya no es la moral que “nunca se manifiesta como fenómeno”⁶⁰⁷. No se trata de que Schiller discuta que, la libertad, tal y como Kant la plantea, esté restringida a lo nouménico. Lo que pretende es pensar una libertad que pueda, más allá de la kantiana, manifestarse⁶⁰⁸. Para entender de qué libertad está hablando Schiller, de aquella libertad que se presenta, es necesario analizar brevemente el tratamiento de lo sublime que este hace y su relación con la teoría sobre lo trágico.

Schiller se acerca a la *Kritik der Urteilskraft* movido por sus intereses como poeta y dramaturgo, buscando resolver los problemas de la autonomía respecto a toda autoridad, y de la mayoría de edad que habían quedado expresados en sus primeras obras dramáticas. Schiller encuentra en Kant una fundamentación para su propia dramatización y teorización previa⁶⁰⁹. Gracias a Kant, Schiller es capaz de afrontar y desarrollar más a fondo los problemas suscitados en torno a la tensión entre autonomía e ilustración, cosa que lleva a cabo en el desarrollo de su idea sobre lo trágico⁶¹⁰. Así, reorientando las teorías kantianas hacia sus propios conceptos de la *compasión* y el *deleite*, intenta poner en relación los efectos estéticos sobre el ánimo con “el dominio de la libertad”⁶¹¹. Schiller plantea la idea de lo sublime como una conciencia de la razón por la actividad de lo sensible⁶¹². Una idea que deriva de la concepción kantiana de lo sublime como un momento en el que la autonomía de la razón está vinculada a una experiencia de heteronomía, aunque esta sea sólo temporal o imaginaria: la dependencia de la naturaleza es lo que despierta en el individuo la conciencia de la libertad⁶¹³. Una idea que Schiller relaciona con su idea primigenia del dolor, como reacción sensible que hace recurrir a la moralidad: “el primer punto de unión en la conexión de nuestras dos naturalezas”⁶¹⁴. El dolor físico como “el estímulo inicial” de la ley fundamental del

⁶⁰⁷ Ibíd., Carta III, p. 127.

⁶⁰⁸ Acosta, María del Rosario: La tragedia como conjuro, ed. cit., p. 189.

⁶⁰⁹ Macor, Laura Anna: Il giro fangoso dell’umana destinazione, ed. cit., pp. 146-147.

⁶¹⁰ Beiser, Frederick: Schiller as philosopher, ed. cit., p. 203.

⁶¹¹ Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 116.

⁶¹² Acosta, María del Rosario: La tragedia como conjuro, ed. cit., p. 125.

⁶¹³ Kant, Immanuel: §29, Crítica del Juicio, ed. cit., p. 209.

⁶¹⁴ Schiller, Friedrich: “Essay on the connection between the animal and the spiritual nature of man”, ed. cit., p. 262.

alma, “la transición del dolor a la aversión”⁶¹⁵. Pero lo que le interesa fundamentalmente a Schiller es analizar por qué la contemplación de ese dolor en la tragedia produce placer⁶¹⁶. La primera vez que Schiller relaciona explícitamente el concepto de lo sublime con lo trágico, en “*Über den Grund des Vergnügens an tragischen gegenständen*”, se refiere al “placer libre” que produce lo “sublime”⁶¹⁷. Aquí, Schiller hace hincapié en el carácter único del placer o deleite producido por la tragedia porque “produce placer mediante el displacer”⁶¹⁸. Y continúa:

El sentimiento de lo sublime consiste, por una parte, en el sentimiento de nuestra impotencia y limitación para aprehender un objeto, pero, por otra, en el sentimiento de nuestra prepotencia, que no se intimida ante ningún límite y, espiritualmente, somete aquello ante lo que sucumben nuestras facultades sensibles. El objeto de lo sublime se contrapone, pues, a nuestra capacidad sensible y esta incoherencia ha de provocarnos necesariamente displacer. Pero, al mismo tiempo, es una ocasión para hacer presente en nuestra conciencia otra capacidad, superior a aquello ante lo que sucumbe nuestra imaginación. Así, pues, un objeto sublime, precisamente por contraponerse a la sensibilidad, es coherente para la razón y deleita mediante esa capacidad superior, en la medida que se sufre por la inferior⁶¹⁹.

De este modo, el sentimiento de lo sublime fundamenta su coherencia en una incoherencia. El sufrimiento, incoherente desde la perspectiva de la naturaleza, es completamente coherente para la naturaleza racional⁶²⁰. Ninguna coherencia produce más placer que la coherencia moral: “sólo ella se fundamenta en nuestra naturaleza racional y en una necesidad interior; para nosotros es la más próxima, la más importante y, a la vez, la más reconocible, porque está determinada no por algo externo, sino por un principio interior de nuestra razón. Es el *paladio* de nuestra libertad”⁶²¹. La emoción suscitada “de forma excelente por la tragedia”⁶²², por tanto, es *mixta*: se compone del sufrimiento y del placer en el sufrimiento, abarcando “todos los casos posibles en que una coherencia natural cualquiera se sacrifica ante una moral”⁶²³. En estos primeros

⁶¹⁵ *Ibíd.*, p. 264.

⁶¹⁶ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., pp. 256-257.

⁶¹⁷ Schiller, Friedrich: “Sobre el fundamento del placer en los objetos trágicos”, ed. cit., pp. 126-128.

⁶¹⁸ *Ibíd.*, p. 129.

⁶¹⁹ *Ídem.*

⁶²⁰ *Ibíd.*, p. 130.

⁶²¹ *Ibíd.*, p. 131.

⁶²² *Ibíd.*, p. 132.

⁶²³ *Ídem.*

escritos schillerianos sobre la tragedia (*Über die tragik Kunst, Über den Grund des Vergnügens an tragischen gegenständen*, ambos de 1792, y *Vom Erhabene* de 1793), todos redactados inmediatamente después de la lectura de Kant, Schiller convierte el heroísmo moral kantiano en un heroísmo de lo sublime⁶²⁴: “la tragedia no nos convierte en dioses, porque los dioses no pueden sufrir; nos convierte en héroes, es decir, en hombres divinos o, si se quiere, en dioses sufrientes, en titanes”⁶²⁵. En Kant, la impotencia física ante la naturaleza como poder, descubre otra superioridad sobre esta naturaleza:

Pues así como en la inconmensurabilidad de la naturaleza, y en la incapacidad de nuestra facultad para tomar una medida proporcionada a la apreciación estética de las magnitudes de su *esfera*, hemos encontrado también nuestra propia limitación, y, sin embargo, también, al mismo tiempo, hemos encontrado en nuestra facultad de la razón otra medida no sensible que tiene bajo sí aquella infinidad misma como unidad, y frente a la cual todo en la naturaleza es pequeño, y, por tanto, en nuestro espíritu, una superioridad sobre la naturaleza misma en su inconmensurabilidad; del mismo modo la irresistibilidad de su fuerza, que ciertamente nos da a conocer nuestra impotencia física, considerados nosotros como seres naturales, descubre, sin embargo, una facultad de juzgarnos independientes de ella y una superioridad sobre la naturaleza, en la que se funda una independencia de muy otra clase que aquella que pueda ser atacada y puesta en peligro por la naturaleza, una independencia en la cual la humanidad en nuestra persona permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder⁶²⁶.

Si Kant entiende aquí la naturaleza como sublime, no es sin embargo porque esta provoque temor, sino porque despierta en el hombre una fuerza del espíritu, más allá de la naturaleza. La sublimidad no pertenece a la naturaleza, sino al espíritu que la contempla, “en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros)”⁶²⁷. En la lucha contra la naturaleza, interior y exterior, propia de lo sublime kantiano, el triunfo absoluto corresponde a la razón. Schiller traduce esta idea kantiana en una teoría sobre lo trágico, a partir de los efectos que

⁶²⁴ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 127.

⁶²⁵ Schiller, Friedrich: “Tragedie und Komödie”, NA XXI: pp. 91-92, aquí p. 92.

⁶²⁶ Kant, Immanuel: §28 *Crítica del Juicio*, ed. cit., p. 205.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 208.

produce en el espectador⁶²⁸. En esta, lo sublime consiste, sobre todo, en la plasmación de la libertad moral de la que se es siempre consciente, aun cuando se sucumba física y sensiblemente. La “incoherencia en la naturaleza” que sólo puede ser salvada por la “coherencia moral”⁶²⁹. La fuente del placer trágico, entonces, radica en el hecho de que, a través del displacer, se lleva a cabo la conciencia de la propia naturaleza racional y la autoconciencia de la libertad⁶³⁰. Así también lo asevera en un fragmento de 1792, “Trägödie und Kömodie”: “la tragedia, al exigirnos sufrimiento, nos conduce a través del dolor a la libertad”⁶³¹. La moral triunfa únicamente cuando entra en conflicto con todas las otras fuerzas naturales⁶³², sin embargo, “la armonía en el reino de la libertad nos deleita infinitamente más que todas las contradicciones que nos puedan afligir en el mundo real”⁶³³. De este modo, en estas primeras obras, Schiller sigue aún muy de cerca la teoría kantiana, optando por un sujeto autónomo que se determina por una razón que siempre se eleva y triunfa sobre la sensibilidad, aunque puedan ya advertirse ciertas diferencias⁶³⁴. A partir de la pregunta por la naturaleza del placer trágico, Schiller desarrolla la propuesta kantiana más allá de esta, más que en abierta confrontación, haciéndola progresivamente suya. Pues ahora, el mismo placer trágico es moral, en tanto que pertenece al ámbito suprasensible de la libertad⁶³⁵. Schiller se propone, entonces, desarrollar una “teoría convincente del deleite y una filosofía completa del arte”, a partir de las cuales resultaría que

Un deleite libre, como el que produce el arte, se fundamenta en condiciones morales y que toda la naturaleza ética humana está presente activamente ahí, más aún, que la producción de ese deleite es una finalidad que solo se puede conseguir moralmente y que, por tanto, el arte, para conseguir plenamente el deleite como su verdadera finalidad, ha de emprender su camino a través de la moralidad⁶³⁶.

⁶²⁸ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 128.

⁶²⁹ Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 107. Cfr. Así mismo, “Sobre el fundamento del placer en los objetos trágicos”, ed. cit., pp. 129-131.

⁶³⁰ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 239.

⁶³¹ Schiller, Friedrich: “Trägödie und Kömodie”, ed. cit., p. 92.

⁶³² *Ibíd.*, “Sobre la razón del deleite en los objetos trágicos”, ed. cit., p. 131.

⁶³³ *Ibíd.*, p. 133.

⁶³⁴ Düssing, Wolfgang: *Schillers Idee des Erhabenen*, ed. cit., p. 122. Cfr. Así mismo, Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., pp. 134-135.

⁶³⁵ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 138.

⁶³⁶ Schiller, Friedrich: “Sobre la razón del deleite en los objetos trágicos”, ed. cit., p. 125.

Aunque el conflicto entre las fuerzas individuales deba ser superado por la moral, es la exacerbación de la diferencia entre las facultades humanas lo que las iguala y las opone en conflicto, no la eliminación de una de ellas. Porque “la fuente universal de todo deleite, también del sensible, es la coherencia [*Zweckmässigkeit*] con la finalidad”⁶³⁷, y la coherencia moral se “conoce de la manera más viva” sólo si aparece en contraposición⁶³⁸, si se enfrenta a otras fuerzas. Incluso en *Sobre el arte trágico*, donde siguiendo a Kant, la libertad y la moralidad deben triunfar absolutamente sobre lo sensible, Schiller está fundamentalmente preocupado por desentrañar la psicología del influjo que la tragedia tiene sobre el ánimo del espectador. Quiere precisar el tipo de sensaciones entremezcladas de placer y displacer que el teatro produce, esto es, su esencia⁶³⁹. En este escrito no hay referencia explícita al concepto de lo sublime, pero porque es sustituido por la idea de la “compasión”⁶⁴⁰. Se trata del placer y el encanto irresistible que produce la contemplación de “lo triste, lo horroroso, lo espantoso”⁶⁴¹. Porque “el tierno sentimiento, que nos hace retroceder espantados ante la visión de un sentimiento físico o también ante la expresión física de uno moral, nos permite sentir un placer mucho más dulce en la simpatía con el puro dolor moral”⁶⁴². Es en este escrito donde Schiller se dedica ampliamente a desarrollar su idea de la “compasión”. Porque es gracias a este concepto que la idea de placer libre, expuesta en “Sobre el fundamento del placer en los objetos trágicos”, puede ser llevada más allá del conflicto individual *intrapersonal*. A través de la compasión el placer por lo trágico es remitido al ámbito intersubjetivo⁶⁴³. Porque el afecto simpático, o la compasión ante el dolor de los demás sólo funciona si el afecto “es transmitido o compartido”, precisamente porque no puede relacionarse inmediatamente con “nuestro instinto de felicidad”⁶⁴⁴. De este modo, el placer de la compasión exige elevarse por encima del sentimiento de individualidad⁶⁴⁵, lo “debilita”, pues el “ánimo fuerte” es capaz de “someter al impulso egoísta”⁶⁴⁶.

⁶³⁷ *Ibíd.*, p. 127.

⁶³⁸ *Ibíd.*, p. 131.

⁶³⁹ *Ibíd.*, Carta a Körner del 4 de diciembre de 1791, *Schiller's Correspondence with Körner*, ed. cit., p. 156.

⁶⁴⁰ Düssing, Wolfgang: *Schillers Idee des Erhabene*, ed. cit., p. 39. . Cfr. Así mismo, Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 139.

⁶⁴¹ Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 99.

⁶⁴² *Ibíd.*, p. 100.

⁶⁴³ Düssing, Wolfgang: *Schillers Idee des Erhabene*, ed. cit., p. 33. Cfr. Así mismo, Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 139.

⁶⁴⁴ Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 100.

⁶⁴⁵ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 140.

⁶⁴⁶ Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 102.

Sólo ellos, los únicos capaces de separarse de sí mismos, disfrutaban el privilegio de interesarse [*teilnehmen*] por sí mismos y sentir un sufrimiento propio en el dulce reflejo de la simpatía⁶⁴⁷.

Sin embargo, Schiller es consciente de que aún no se ha contestado a la pregunta de “por qué, en asuntos de la compasión, lo que más poderosamente nos atrae es precisamente la pena misma”⁶⁴⁸. Al respecto, Carsten Zelle habla de las “paradojas de la simpatía”. Si, para Schiller, la simpatía ante la desgracia de los otros es perseguida debido al placer que dicha experiencia otorga, ¿por qué debería ser la desgracia eliminada? Esto implicaría una estetización del dolor que justificaría el terror de lo real mediante el placer derivado de su contemplación⁶⁴⁹. No obstante, Schiller había añadido: “la vivacidad y fuerza de las imágenes que se despiertan en nuestra fantasía, la superioridad moral de las personas que sufren, la introspección del sujeto compasivo, ciertamente pueden elevar el placer de las emociones, pero no son la causa que lo produce”⁶⁵⁰. Si lo que determina el grado del placer simpático es el grado de sufrimiento, ello sólo puede deberse a que “la condición para excitar esa facultad del ánimo cuya actividad produce ese deleite en el sufrimiento simpatético, es precisamente la agresión a nuestra sensibilidad”⁶⁵¹. Esa facultad es la razón, cuyo efecto libre es una “autoactividad”, en la que “el ánimo se siente totalmente libre e independiente en su acción moral, [...], en esa medida es, sin duda, el impulso satisfecho de la actividad, en el que tiene su origen nuestro deleite en las emociones tristes”⁶⁵². De este modo, el placer derivado de la simpatía ante el dolor procedería de la coherencia o adecuación (*Zweckmässigkeit*) de la finalidad de la razón, no del sufrimiento ajeno. Es el estado de “plena libertad” del ánimo “en la conciencia de su naturaleza racional”⁶⁵³ la que es la fuente última del placer compasivo.

No obstante, por ahora, el desarrollo de Schiller del concepto de lo sublime y su relación con la libertad, despierta serias dudas sobre el papel de la sensibilidad en el proceso. De hecho parecería justificar las críticas de autores como De Man, Gailus,

⁶⁴⁷ Ídem.

⁶⁴⁸ *Ibíd.*, p. 103.

⁶⁴⁹ Zelle, Carsten: “Enlightenment or Aesthetics?”, ed. cit., pp. 116-118.

⁶⁵⁰ Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 103.

⁶⁵¹ *Ibíd.*, 104.

⁶⁵² Ídem.

⁶⁵³ Ídem.

Behler o Taminiaux. “La completa colonización de la naturaleza por la razón”⁶⁵⁴, “el funcionamiento de una técnica social que hace entrar en juego a los sentidos únicamente para mantenerlos bajo llave de una vez por todas”⁶⁵⁵. Si el dolor debe llevar al alma a la conciencia de su naturaleza racional, es porque así se apela a una instancia capaz de dominar o incluso suprimir ese sufrimiento. Es decir, a la sensibilidad, de modo que Schiller habría incurrido en el mismo problema que pretendía corregir en Kant. No obstante, Schutjer señala que lo que se da, más bien, es una doble narrativa entre el cuerpo y la mente, en la que en algunos casos, efectivamente, la mente tiene que oponerse al cuerpo e intentar dominarlo. Una ambigüedad en torno a la sensibilidad que se mantendría a lo largo de toda su obra: “la sensación en el pensamiento de Schiller es, alternativamente entonces, la base para la redención o aquello que debe ser redimido a través del espíritu. Bien nuestra sensibilidad nos conecta con otros seres y nos preserva en el regazo de nuestra naturaleza, o bien es entendida como el origen que debemos superar para ser completamente libres, individuos morales. Lo que es constante en ambas narrativas es el carácter absolutamente crucial, primario de la posición del sentimiento. La sensación –ya sea una fuente de unificación o un estadio necesario que debe ser superado– se torna crucial para la hermenéutica del ser humano de Schiller”⁶⁵⁶. Acosta subraya acertadamente la presencia de dos ideales cuya contradicción Schiller intentará resolver en su teorización tardía sobre lo sublime: “el enfrentamiento entre un ideal de reconciliación entre ambas naturalezas (ligado posteriormente al concepto de gracia y belleza) y un ideal de dominación de lo sensible por parte de lo racional (ideal ligado, a su vez, a las primeras apariciones posteriores de lo sublime)”⁶⁵⁷. Lo cierto es que, a pesar de que en los primeros textos el triunfo en el conflicto debe corresponder a la razón, ello no implica que deba eliminarse la sensibilidad, sino que debe mostrarse la naturaleza mixta del ser humano, ya que sólo esta despertará la simpatía. Porque “una inteligencia pura no puede sufrir ni despertar el *pathos*”, y “un sujeto absolutamente sensible únicamente sería pasto de su dolor”⁶⁵⁸.

De este modo, podría parecer que la teorización schilleriana sobre la tragedia es simplemente una aplicación del concepto kantiano de lo sublime al drama, ya que es una teoría aparentemente incomprensible si no se recurre a la ética kantiana. Sin

⁶⁵⁴ Behler, Constantin: *Nostalgic Teleology: Friedrich Schiller and the Schemata of Aesthetic Humanism*, ed. cit., p. 108.

⁶⁵⁵ Gailus, Andreas: “Art as social discipline”, ed. cit., p. 161.

⁶⁵⁶ Schutjer, Karin: *Narrating community after Kant*, ed. cit., pp. 82-83.

⁶⁵⁷ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 86.

⁶⁵⁸ Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p.120.

embargo, esta lectura es insuficiente, porque la propuesta final de Schiller, lo que hace precisamente es romper los límites de esa ética⁶⁵⁹. Ahora, el énfasis schilleriano en la autoconciencia de la libertad se pone en relación con los efectos estéticos y el papel de estos en la formación del espectador⁶⁶⁰. Lo *patético*, la forma específica de lo sublime del arte trágico⁶⁶¹, es la elaboración propiamente schilleriana de lo sublime, que muestra ya un claro distanciamiento respecto a Kant⁶⁶².

En *De lo sublime* es donde culmina la asimilación de las ideas kantianas sobre el concepto⁶⁶³, como reza su mismo subtítulo, “Ampliación de algunas ideas de Kant”:

Llamamos *sublime* al objeto cuya representación pone de manifiesto los límites de nuestra condición sensible y, a la par, la superioridad de nuestra naturaleza racional, y su independencia de toda constricción. Así pues, podemos elevarnos *moralmente* –es decir, mediante las ideas– sobre lo que *físicamente* nos coloca en situación de inferioridad. Sólo somos seres dependientes como seres sensibles. En cambio, como seres racionales, somos libres.

El objeto sublime provoca un doble efecto en nosotros: *en primer lugar* nos hace sentir nuestra dependencia como seres sensibles; *en segundo*, nos revela la independencia característica del ser racional, tanto respecto de la *naturaleza exterior* cuanto de la *nuestra propia*⁶⁶⁴.

Este comienzo del texto schilleriano es interesante en varios sentidos. En primer lugar, por mostrar efectivamente como, por ahora, su concepto de libertad, siguiendo a Kant, es el de una independencia total de la sensibilidad, y cómo lo sublime tiene por función el hacer consciente al sujeto de dicha libertad. No obstante, al contrario que en Kant, la función de lo sublime va más allá del mero reconocimiento, pues es en la misma experiencia estética de lo sublime, y no en el ámbito de la razón práctica, donde se da la exigencia de una autonomía del individuo⁶⁶⁵. Esto puede verse claramente por la valoración de lo sublime práctico por encima de lo sublime teórico, dos términos que

⁶⁵⁹ Beiser, Frederick: *Schiller as philosopher*, ed. cit., p. 239.

⁶⁶⁰ Düssing, Wolfgang: *Schillers Idee des Erhabenen*, ed. cit., p. 34. Cfr. Así mismo, Behler, Constantin: *Nostalgic Teleology: Friedrich Schiller and the Schemata of Aesthetic Humanism*, ed. cit., p. 184.

⁶⁶¹ Pinna, Giovanna: “De lo sublime a lo trágico” (pp. 97-115) en Oncina, Faustino y Ramos, Manuel (eds.): *Ilustración y modernidad en Schiller*, ed. cit., p. 101.

⁶⁶² Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 121.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁶⁴ Schiller, Friedrich: “De lo sublime”, ed. cit., p. 73.

⁶⁶⁵ Koopman, Helmut: “Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant” (pp. 575-586) en *Schiller Handbuch*. Stuttgart, Alfred Kroner Verlag, 1998, pp. 576 y ss. Cfr. Así mismo, Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 142.

Schiller prefiere a lo sublime matemático y dinámico kantianos⁶⁶⁶. Como afirma Petrus, si hace esta distinción respecto a Kant, es porque quiere concretar qué tipo de separación de la naturaleza se hace por medio de la experiencia de lo sublime, ampliándolo a fenómenos verdaderamente éticos y, de ahí, a fenómenos artísticos⁶⁶⁷. Efectivamente, porque, como decía De Man, no le interesan tanto las condiciones de posibilidad de la experiencia de lo sublime⁶⁶⁸, sino la pregunta por el papel de lo sublime como experiencia del espectador. Esto es, en tanto que se remite a una teoría de la tragedia, lo sublime aparece como la experiencia resultante de la contemplación de las acciones humanas⁶⁶⁹. Así lo demuestra el hecho de que Schiller finalice su primer ensayo sobre lo sublime refiriéndose a lo sublime patético como la unión del dolor compartido, la emoción y la conciencia de la libertad moral interior⁶⁷⁰. Si bien lo sublime teórico, explica “hasta qué punto dependemos en nuestro conocimiento de condiciones naturales y cómo tomamos conciencia de ello”, lo sublime práctico “se halla en contradicción con las condiciones de nuestra existencia”⁶⁷¹. Si este último provoca un efecto mucho mayor es porque “la grandeza teórica ensancha exclusivamente nuestra esfera, lo sublime práctico, nuestra *fuerza*”⁶⁷².

El objeto de lo sublime práctico ha de ser una realidad terrible para la sensibilidad, nuestra situación física debe sentirse amenazada por alguna desgracia y la representación del peligro debe despertar el instinto de conservación. Al hacerlo, nuestra *condición inteligible* –la dimensión no natural de nuestro ser– debe distinguirse de la natural y tomar conciencia de su autonomía e independencia de todo cuanto sea capaz de herir la naturaleza física. Debe descubrir, pues, su libertad⁶⁷³.

Entonces, la lucha con la naturaleza es necesaria para la conciencia de la libertad. Pero, en la medida en que el conflicto es necesario para la aparición de la libertad, también es necesario aquello que lo causa: “para tener autoconciencia de nuestra autonomía, es preciso representarse la naturaleza en pugna con las necesidades –

⁶⁶⁶ Schiller, Friedrich: “De lo sublime”, ed. cit., p. 74.

⁶⁶⁷ Petrus, Klaus: “Schiller über das Erhabene” (pp. 23-40) en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Vol. 47, nº1, 1993, p. 25.

⁶⁶⁸ De Man, Paul: “Kant y Schiller”, ed. cit., p. 201.

⁶⁶⁹ Acosta, María del Rosario: La tragedia como conjuro, ed. cit., p. 146.

⁶⁷⁰ Schiller, Friedrich: “De lo sublime”, ed. cit., p. 97.

⁶⁷¹ Schiller, Friedrich: “De lo sublime”, ed. cit., p. 75.

⁶⁷² *Ibíd.*, p. 77.

⁶⁷³ *Ibíd.*, pp. 87-88.

de la que ella misma es causa—, en oposición con el instinto”⁶⁷⁴. Esto es, si la lucha es necesaria para la conciencia de la libertad, es gracias a la interconexión⁶⁷⁵ que, en medio del conflicto, se establece entre la naturaleza y la razón⁶⁷⁶. Tanto la lucha como la necesidad mutua son dos aspectos secundarios de lo sublime kantiano y, sin embargo, Schiller los coloca como centrales desde el principio. Ya en *Sobre la fundamentación del deleite*, Schiller había subrayado el carácter central del conflicto:

Cuanto más temible es el adversario, más gloriosa es la victoria; *sólo la oposición puede hacer visible la fuerza*. De ahí se sigue *que la suprema consciencia de nuestra naturaleza moral solo se puede mantener en una situación violenta, en la lucha*, y que el supremo deleite moral siempre estará acompañado por el dolor⁶⁷⁷.

Sólo el conflicto con la naturaleza podrá mostrar, entonces, la libertad: “hacerla visible”. “La experiencia del victorioso poder de la ley moral, [que muestra la incoherencia de la naturaleza], es tan grande y tan esencial que incluso tenemos la tentación de reconciliarnos con el mal, al que se lo debemos agradecer”⁶⁷⁸. Esto es, como subraya Acosta, se da una reconciliación con la naturaleza en el conflicto y gracias al conflicto, siendo este un matiz que adelanta su concepción propia de lo sublime que expondrá en *Über das patetische* (1793)⁶⁷⁹. Y este es un matiz sumamente importante también respecto a la contraposición del mundo e individuo modernos con el griego: el conflicto trágico como imagen y espacio de comprensión de la situación del individuo moderno⁶⁸⁰.

Al poner en escena la idea kantiana de lo sublime, el triunfo de la libertad aparece tanto como el objeto de la representación, como la resolución del conflicto trágico entre naturaleza y razón⁶⁸¹. De este modo, ya desde “Sobre el arte trágico”, la modernidad tiene que renunciar a todo intento de restablecer el arte griego, pues el genio filosófico de la época y la cultura moderna no son favorables a la poesía. No

⁶⁷⁴ *Ibíd.*, p. 77.

⁶⁷⁵ Behler, Constantin: *Nostalgic Teleology: Friedrich Schiller and the Schemata of Aesthetic Humanism*, ed. cit., p. 186.

⁶⁷⁶ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 144.

⁶⁷⁷ Schiller, Friedrich: “Sobre el fundamento del placer en los objetos trágicos”, ed. cit., p. 131. La cursiva es mía.

⁶⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 132-133.

⁶⁷⁹ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 145.

⁶⁸⁰ *Ibíd.*, p. 156.

⁶⁸¹ Cfr. Luckács, György: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik.*, ed. cit., p. 54, Düssing, Wolfgang: *Schillers Idee des Erhabenen*, ed. cit., p. 34; Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., 157.

obstante, “tal vez sólo en el arte trágico restituya nuestra cultura el saqueo que cometió contra el arte en general”⁶⁸². Pero esta tragedia no puede ser la griega, porque esta presupone una identidad entre el individuo y la totalidad. No presupone el conflicto necesario para la aparición de la libertad. La libertad griega no puede ser la libertad moderna. Porque al arte griego le falta una *subjetividad* que reflexione sobre el fundamento moral, indispensable para la pureza de lo trágico⁶⁸³. Ahora que ya no se da, ni puede darse, dicha totalidad, “el arte debe educarnos para el espectáculo de la destrucción y volvernos conscientes del mundo como lucha. En especial, el arte de la tragedia reproduce el conflicto fundamental entre el hombre y el mundo. En este sentido, lo trágico se presenta en Schiller como una potenciación de lo sublime y como la puesta en escena de la imposibilidad de una autoconciencia conciliada”⁶⁸⁴. Este es precisamente el sentido en el cual Taminiaux dice que Schiller es uno de los pocos autores verdaderamente nostálgicos. Porque la nostalgia implica un dolor y un sufrimiento por la pérdida de algo de lo que se es consciente que nunca retornará. Schiller es, por ello, nostálgico. Al contrario que Winckelmann, que “nunca dudó de que el mundo de su tiempo podría elevarse a la grandeza de los antiguos por medio de su imitación”⁶⁸⁵. Schiller, sin embargo, es consciente de vivir en un exilio: la modernidad. Es consciente de la imposibilidad de una vuelta directa a la unidad natural y bella de los griegos. Pero, por ello mismo, no se trata tampoco de aceptar y asumir la condición de exiliado como perenne, sino que, como dice Acosta, “impulsará el proyecto de su recuperación, de la transformación del exilio en una repatriación. Grecia debía morir para siempre si sus dioses debían retornar entre los modernos”⁶⁸⁶. La nostalgia por Grecia, en el caso de Schiller, se sustenta sobre un análisis del modo de vida de los antiguos en contraste con los modernos, “un análisis que exhibía una ruptura radical con todo aquello que le daba valor al modo de existencia de los antiguos y que mostraba que esa ruptura o ese desgarramiento está en la misma fundación del modo de vida de los modernos y determina sus múltiples aspectos”⁶⁸⁷.

⁶⁸² Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 109.

⁶⁸³ Ibíd., “Sobre el arte trágico”, ed. cit., p. 108. Cfr. Así mismo, Pinna, Giovanna: “De lo sublime a lo trágico”, p. 108.

⁶⁸⁴ Pinna, Giovanna: “De lo sublime a lo trágico”, p. 111.

⁶⁸⁵ Taminiaux, Jacques: *Poetic, Speculation and Judgment*. New York, State of New York University Press, 1993, 74.

⁶⁸⁶ Acosta, María del Rosario: “De la nostalgia por lo clásico al fin de lo clásico como nostalgia: Winckelmann y Burkhardt” en *Estudios Filosóficos*, 31, Universidad de Antioquía, 2005, p. 49.

⁶⁸⁷ Taminiaux, Jacques: *Poetic, Speculation and Judgment*, ed. cit., p. 78.

En la modernidad, la belleza, lo más humano, tiene que morir, precisamente porque es humana.

Cuando expulsó el Creador al hombre
de su presencia a la mortalidad,
y un tardío retorno hacia la luz
le ordenó hallar, de los sentidos por la ardua vía,
cuando los celestiales apartaron de él su rostro, todos,
únicamente ella, la Humana, acompañando
al desterrado en su abandono,
magnánima incluyóse en la mortalidad.
Aquí aletea con humilde vuelo
en torno a su querido, junto al país de los sentidos,
y con engaño deleitoso pinta
el paraíso en la pared de su prisión⁶⁸⁸.

El arte antiguo es mero recuerdo, el velo que cubre la pérdida irreparable de la armonía que manifestaba⁶⁸⁹. Si bien hay una clara irracionalidad en este recuerdo idealizado de Grecia, como ya afirmaba Lukács⁶⁹⁰, Marcuse también enfatiza el carácter perturbador del elemento racional de ese recuerdo. El recuerdo tiene un efecto disociativo de los hechos dados y, en su irracionalidad inasimilable por la lógica actual, funciona como resistencia ante la irracionalidad de lo presente: lo irracional del autoritarismo racional⁶⁹¹.

De este modo, ya en “Sobre el fundamento del placer”, lo sublime aparece como el efecto estético producido por la *tragedia moderna*. Pero la tragedia ya no produce sin más una inadecuación en el espectador, sino que muestra el sentido de la misma al relacionarla con el triunfo moral que el héroe alcanza en medio del cumplimiento de su destino⁶⁹²: “¿qué nos importa ya la naturaleza con todos sus fines y leyes, si con su

⁶⁸⁸ Schiller, Friedrich: *Los Artistas*, ed. cit., p.31. Para la versión original, p. 149: "Als der Erschaffende von seinem Angesichte/Den Menschen in die Sterblichkeit verwies/Und eine späte Wiederkehr zum Lichte/Auf schwerem Sinnenpfad ihn finden hieß,/Als alle Himmlischen ihr Antlitz von ihm wandten./Schloß sie, die Menschliche, allein/Mit dem verlassenen Verbannten/Großmütig in die Sterblichkeit sich ein./Hier schwebt sie, mit gesenktem Fluge,/Um ihren Liebling, nah am Sinnenland,/Und malt mit lieblichen Betrüge/Elysium auf Seine Kerkerwand".

⁶⁸⁹ *Ibíd.*, p. 39 y p. 158.

⁶⁹⁰ Lukács, György: *El joven Hegel*, ed. cit., p. 315.

⁶⁹¹ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, ed. cit., p. 129.

⁶⁹² Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit. p. 158.

incoherencia es una ocasión de mostrarnos en toda su claridad la coherencia moral?”⁶⁹³. Al mostrar la posibilidad del triunfo de la libertad sobre la naturaleza, no sólo se afirma la libertad en el espectador, sino también en la escena misma. Porque, al poner la moral por encima de la vida misma, el héroe trágico, triunfa sobre el destino de su condición mortal: “sacrificar la vida es incoherente, pues la vida es la condición de todos los bienes; pero, sacrificar la vida con una intención moral es sumamente coherente, pues la vida jamás es importante por sí misma, jamás como finalidad, sino sólo como medio para la moralidad. Si se da, pues, el caso en que sacrificar la vida resulta un medio para la moralidad, la vida tiene que posponerse a la moralidad”⁶⁹⁴. Y este es, para Schiller, un nuevo rasgo que diferencia a la modernidad de la irrecuperable armonía griega:

Un ciego sometimiento al destino siempre será humillante y mortificante para seres libres y autónomos. Esto es lo que nos deja insatisfechos, incluso en las obras más eximias del teatro griego, porque en todas se apela en última instancia a la necesidad y, para nuestra razón, que exige siempre racionalidad, siempre queda un nudo sin resolver⁶⁹⁵.

Para Acosta, esto significa entonces que Schiller entiende que “sólo un moderno encuentra insatisfactorio “abandonarse” al destino; sólo un moderno entiende la necesidad del conflicto, de la lucha, como condición de su libertad. Sólo un moderno es esencialmente trágico”⁶⁹⁶. La “verdadera tragedia” es, para Schiller, moderna, “la cima pura de la emoción trágica a la que no se ha elevado jamás el arte griego”⁶⁹⁷.

Es cierto que la nostalgia schilleriana comienza con una mirada negativa sobre el presente, pero esa mirada, poco a poco, va adquiriendo un cariz positivo⁶⁹⁸, en tanto que Schiller es consciente de que no se puede borrar u olvidar el presente, que es el hogar, aunque roto, de los modernos, para buscar una nueva patria en el pasado griego. De este modo, la aceptación de la imposibilidad de ser griegos es el primer paso para la recuperación de la unidad perdida en la historia, una unidad que se ha perdido con la desaparición de los griegos⁶⁹⁹. No se trata de ser griegos, sino de ser plenamente humanos y esta humanidad implica una libertad (y una igualdad) de la que los griegos

⁶⁹³ Schiller, Friedrich: “Sobre la fundamentación del deleite en los objetos trágicos”, ed. cit., p. 132.

⁶⁹⁴ *Ibíd.*, p. 133.

⁶⁹⁵ *Ibíd.*, “Sobre el arte trágico”, ed. cit. p. 108.

⁶⁹⁶ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 160.

⁶⁹⁷ Schiller, Friedrich: “Sobre el arte trágico”, ed. cit. p. 109.

⁶⁹⁸ Taminiaux, Jacques: *Poetic, Speculation and Judgment*, ed. cit., p. 75.

⁶⁹⁹ Acosta, María del Rosario: “De la nostalgia por lo clásico al fin de lo clásico como nostalgia”, ed. cit., pp. 49-50.

carecían, porque no había una separación de esferas entre el individuo y la comunidad. Es cierto que hay rasgos clasicistas en las *Briefe*, pero también rasgos que acentúan la necesidad de la ruptura. Pero es sobre todo en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1796)⁷⁰⁰, en donde aparece claramente la conciencia de la distancia definitiva con lo griego, y la posibilidad de su rescate, únicamente desde la conciencia de lo moderno. Sólo desde lo sentimental puede recuperarse lo ingenuo. Ahí es donde Schiller postula la posibilidad del idilio, como género de la poesía sentimental, donde finalmente se lleva a cabo la reconciliación entre ambos⁷⁰¹:

No nos vuelva a llevar a la infancia para que comprendamos con las más preciosas adquisiciones del entendimiento una quietud que no puede durar más de lo que dure el sopor de nuestras fuerzas espirituales; antes bien, háganos avanzar hacia nuestra mayoría para darnos a sentir la armonía superior que recompensa al que lucha y hace feliz al que vence. Propóngase un idilio [...] que guíe al hombre hasta el Elíseo, ya que no podemos volver a la Arcadia⁷⁰².

Por ello, cuando Rancière está acusando a Schiller de proponer su modelo de individuo y comunidad reconciliados, como una recuperación del modo de vida de la Grecia Clásica, no está teniendo en cuenta toda esta serie de matices sobre su nostalgia. Si la Juno Ludovisi es ejemplar, es porque es la exposición de otra posibilidad de forma de vida. Pero ese modo alternativo de vida nunca puede ser el de una vida pasada. Rancière olvida que Schiller es consciente no sólo de la imposibilidad del retorno, sino también de que ese retorno es indeseable. La estatua promete la posibilidad de una vida en libertad y en igualdad, pero, como Rancière mismo afirma, son una igualdad y una libertad inéditas⁷⁰³, que jamás han sido vistas o vividas anteriormente, porque surgen a partir de un conflicto que no existía en el ideal griego. Los griegos no contemplaban la Juno Ludovisi del mismo modo que la contemplan los modernos. Es cierto que, aun así, Rancière podría seguir aplicando su crítica al concepto de idilio, porque el idilio promete una comunidad armónica, sin fisuras ni posibilidad de conflicto:

⁷⁰⁰ Schiller, Friedrich: “Über naive und sentimentalische Dichtung”, NA XX: pp. 413-503. Trad. Juan Probst y Raimundo Lida, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona, Icaria, 1985.

⁷⁰¹ Acosta, María del Rosario: “De la nostalgia por lo clásico al fin de lo clásico como nostalgia”, ed. cit., p. 51

⁷⁰² Schiller, Friedrich: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. cit., p. 126.

⁷⁰³ Rancière, Jacques: “Lyotard and the aesthetics of the sublime” en *Aesthetics and its discontents*, ed. cit., p. 99.

El concepto de este idilio es el de un conflicto plenamente resuelto tanto en el individuo como en la sociedad, el de una libre amalgama de las inclinaciones con la ley, el de una naturaleza purificada y elevada a suprema dignidad moral; en pocas palabras, no es otro que el ideal de la belleza aplicado a la vida real⁷⁰⁴.

El problema que Rancière podría detectar aquí es el intento de que el arte se identifique con su promesa y la obra se presente como la realización anticipada de sus efectos⁷⁰⁵. No obstante, ¿es éste el caso de Schiller? Porque, de hecho, en el único idilio que este ofrece, *Wilhelm Tell*⁷⁰⁶, en el que el arte ofrece precisamente un cumplimiento de su promesa que aparece y se realiza en la misma obra, ese cumplimiento es retrotraído a un pasado jamás recuperable o repetible. La tarea de la modernidad es hacer sensible la libertad, pero no la libertad griega, que “sólo habita en el Olimpo”, sino que ahora tiene que “introducirse en las prácticas de la sensorialidad”⁷⁰⁷. Y esa introducción genera un conflicto que es, a la vez, su resultado. La condición escindida del individuo moderno es el punto de partida para la manifestación de la libertad. Y, por ello, la belleza es insuficiente para la modernidad, y es necesario el concepto de lo sublime.

No obstante, Schiller alcanza una concepción *sui generis* de lo sublime cuando lo relaciona con la libertad estética, y no con la moral kantiana⁷⁰⁸. Porque en lo sublime patético, que es exclusivamente un producto artístico⁷⁰⁹, no interesa la moral, sino la libertad estética:

En los juicios estéticos, por tanto, no estamos interesados por la moralidad en sí sino únicamente por la *libertad*, y aquella solo puede gustar a nuestra imaginación en tanto en cuanto *haga visible* a esta última⁷¹⁰.

Esto es, de nuevo la idea de visibilizar la libertad, de mostrarla como posible. Pero esta idea de presentación, de *Darstellung*, indica que la libertad ya no equivale a la moral kantiana, porque debe estar en cierto modo unida a dicho hacerse visible: a la

⁷⁰⁴ Schiller, Friedrich: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. cit., p. 126.

⁷⁰⁵ Rancière, Jaques: “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*, ed. cit., p. 80.

⁷⁰⁶ Schiller, Friedrich: *Wilhelm Tell*, NA X. Introducción de Alfonsina Janés Nadal, Trad. y Notas de Justo Molina, *Guillermo Tell*. Barcelona, Altaya, 2005.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, “Über Anmut und Würde”, NA XX: pp. 251-308. Trad. Juan Probst y Raimundo Lida, *Sobre la gracia y la dignidad*. Barcelona, Icaria, 1985, p. 13.

⁷⁰⁸ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 154.

⁷⁰⁹ Düssing, Wolfgang: *Schillers Idee der Erhabene*, ed. cit., pp. 33-36.

⁷¹⁰ Schiller, Friedrich: “Sobre lo patético”, ed. cit., p. 25. Las cursivas son mías.

sensibilidad. En esto consiste la “verdad poética”, no “en que algo haya sucedido realmente, sino en que pueda suceder, o sea, en la posibilidad intrínseca del asunto. La fuerza poética, por tanto, debe radicar en la posibilidad representada. [...] lo poético no es la existencia, sino la facultad que se anuncia por medio de esa existencia”⁷¹¹. De este modo, en el arte lo que se muestra es la *posibilidad* de una libertad que encuentra un lugar en lo sensible: “simplemente la práctica de una voluntad absolutamente libre, que se presenta como posibilidad, es lo que gusta a nuestro sentido estético”⁷¹². Y más adelante añade:

La fuerza estética con la que nos atrapa lo sublime del carácter y de la acción no descansa, por tanto, de ninguna manera en el interés de la razón en que se actúe rectamente, sino en el interés de la imaginación en que ese actuar rectamente *se muestre posible*, o sea, en que ninguna sensación, por poderosa que pueda ser, tenga la facultad de sojuzgar la libertad del ánimo⁷¹³.

Esta separación de la libertad estética de la autonomía moral kantiana puede verse incluso en *De lo sublime*, donde también es central la idea de la compasión y aparece la idea de lo patético, una idea que no se encontraba en Kant:

Sólo cuando es mera ilusión, pura ficción [...] puede el sufrimiento llegar a ser estético y despertar el sentimiento de lo sublime. La idea del sufrimiento ajeno, unida a la emoción y a la conciencia de la libertad moral interior, es sublime patéticamente⁷¹⁴.

Aquí puede verse ya un intento de resolución del conflicto entre los ideales de la sensibilidad como lugar de redención y como estadio necesario que debe ser redimido, superado o, incluso, completamente dominado por el espíritu. Porque el sufrimiento simpático que produce la contemplación del dolor ajeno es una afección involuntaria de la sensibilidad, “en estos casos obra la naturaleza, no nuestra libertad: la emoción del espíritu se anticipa a la decisión”⁷¹⁵. Y, además, lo sublime patético traslada necesariamente el conflicto entre la naturaleza y la razón individuales al ámbito de lo intersubjetivo, pues requiere un momento de identificación del que carecía lo sublime

⁷¹¹ Ibíd., p. 21.

⁷¹² Ibíd., p. 20.

⁷¹³ Ibíd., p. 24. La cursiva es mía.

⁷¹⁴ Schiller, Friedrich: “De lo sublime”, ed. cit., p. 97.

⁷¹⁵ Ídem.

kantiano⁷¹⁶. Lo sublime implica ahora una capacidad para sentir “más allá de sí mismo”⁷¹⁷, para sentir-con:

Así pues, la percepción objetiva del sufrimiento debe producir en nosotros, merced a la invariable ley natural de la simpatía, una sensación dolorosa, que lo convierte de algún modo en padecimiento propio y provoca *nuestra compasión*. La *compasión* no significa únicamente compartir la aflicción de otro o conmoverse por la desgracia ajena, sino también *comprender* sus tristezas, sean las que sean⁷¹⁸.

Esto es, en lo sublime patético se da una identificación y un reconocimiento del otro. Pero este ya no puede ser un reconocimiento armónico, como el de la belleza griega. Lo bello tiene que morir para que, del conflicto, surja la libertad. “Si hay una belleza posible para el hombre moderno, parece estar diciendo Schiller, esta puede darse sólo en el reconocimiento mismo de su imposibilidad, en la valentía con la que el héroe se enfrenta a su destino con el único fin de asegurar, incluso con su propia muerte, su propia libertad”⁷¹⁹. Sin embargo, esto no quiere decir que Schiller se conforme con el conflicto absoluto, precisamente porque, si fuera así, efectivamente su proyecto correría el mismo destino que la Ilustración: la subyugación total de la sensibilidad, de la naturaleza y, por lo tanto, una falta de libertad. La idea de la libertad como una separación total de la naturaleza realmente solo se adscribe a los textos inmediatamente posteriores a su lectura de Kant. De igual modo que en los escritos previos a dicha lectura se afirmaba una necesaria interconexión entre razón y sensibilidad, a partir de los textos de 1793, la escisión absoluta tiende a ser superada paulatinamente. A pensar más un “acuerdo” entre la sensibilidad y la razón, antes que una “guerra” con ella⁷²⁰. De hecho, en las mismas *Briefe*. Si en estas no hay una distinción entre el concepto de lo bello y el concepto de lo sublime es, precisamente, porque la belleza de la que habla aquí es la suma de ambos:

Como en el placer que nos proporciona la belleza o la *unidad estética*, se dan una *unión* y una permutación reales de la materia con la forma, y de la pasividad con la actividad,

⁷¹⁶ Behler, Constantin: *Nostalgic Teleology: Friedrich Schiller and the Schemata of Aesthetic Humanism*, ed. cit., p. 193.

⁷¹⁷ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 171.

⁷¹⁸ Schiller, Friedrich: “De lo sublime”, ed. cit., p. 97.

⁷¹⁹ Acosta, María del Rosario: *La tragedia como conjuro*, ed. cit., p. 179.

⁷²⁰ Schiller, Friedrich: “Sobre la gracia y la dignidad”, ed. cit., p. 40.

queda probada así la *compatibilidad* de ambas naturalezas, la viabilidad de lo infinito en el seno de la finitud, y con ello la posibilidad de una humanidad más sublime⁷²¹.

Esta sería esa garantía sensible de la moralidad. La prueba sensible de que es posible que la libertad se manifieste fenomenológicamente. Y, así, lo sublime no sería sino la otra cara de la belleza. Una “belleza más alta”⁷²² que no implica necesariamente la perdición, sino la conciencia de que vivir y ser libres implica un conflicto al que el hombre jamás podrá dejar de enfrentarse. Lo sublime, a partir de “Sobre lo sublime” es el necesario complemento de lo bello en la modernidad:

Como nuestro destino es seguir el código de los espíritus a pesar de los límites que nos imponen los sentidos, *lo sublime debe sumarse a lo bello para que la educación estética sea una realización integral*, para ampliar la sensibilidad del corazón humano hacia la amplitud total de nuestra vocación y, por consiguiente, por encima del mundo sensible. Sin lo bello existiría una lucha eterna entre nuestra constitución natural y nuestra dimensión natural. [...] Sin lo sublime, la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad. [...] Sólo cuando lo sublime se conjugue con lo bello, *cuando nuestra receptividad para ambos se desarrolle en igual proporción*, seremos perfectos ciudadanos de la naturaleza sin ser sus esclavos ni perder nuestro derecho civil en el mundo inteligible⁷²³.

Lo que está diciendo aquí Schiller no es que haya que elevarse por encima de la sensibilidad, dejándola atrás o dominándola para siempre. El ser humano es mixto, sensible y racional. Y ello implica la existencia de un conflicto irresoluble de manera armónica y definitiva. Simplemente, lo sublime es la ampliación de la educación estética para un individuo que entiende el conflicto como su condición, no como su perdición. Por eso, la educación estética consiste siempre una revolución permanente y contingente, en y a través del conflicto. Supone una preparación para la vida a través de la presentación de la libertad en la que consiste el arte.

⁷²¹ Ibid., Carta XXV, p. 341.

⁷²² Ibid., “Sobre la gracia y la dignidad”, ed. cit., p. 59.

⁷²³ Ibid., “Sobre lo sublime”, ed. cit., p. 116.

CONCLUSIONES
LA PERTINENCIA DE SCHILLER

La pertinencia de Schiller.

Lo que ha pretendido demostrar este trabajo desde el principio es la actualidad del pensamiento de Friedrich Schiller. No únicamente cómo muy diversos autores han seguido analizando su obra, sino también que es posible establecer *hoy* un auténtico diálogo estético, político y filosófico con este autor. No se trata únicamente de plantear que Schiller era un autor verdaderamente político y que reflejaba en su obra, como casi ningún otro de sus contemporáneos, las tendencias políticas de su época. Ni siquiera se trata de plantear la cuestión de la precisión de Schiller a la hora de detectar y proyectar las consecuencias presentes y futuras de dichas tendencias. Esto es, cómo Schiller ya había anticipado, hace más de doscientos años, los problemas de la reificación y alienación individuales, derivados de la estructura del gobierno y del poder. La pregunta es, sobre todo, *qué puede hacerse hoy de la propuesta de Schiller*, no la pregunta sobre lo agudo y acertado de sus críticas. ¿Qué puede hacerse hoy de la afirmación del carácter intrínsecamente político de la sensibilidad y la educación, y de la exigencia de la subversión constante del orden de la dominación? Estas preguntas son tan válidas hoy como lo eran en su época. Que Schiller fuera asistemático y, muchas veces, conceptual y terminológicamente vago no invalida o condena a la obsolescencia ideológica los problemas que este ha planteado. La cuestión no es presentar a Schiller como un profeta de la liberación. Pero sí sentar que dicho concepto es el centro de su propuesta. Una propuesta que plantea problemas, pero problemas que merece la pena seguir analizando más allá de ciertos prejuicios interpretativos que, aunque muchas veces provoquen críticas acertadas, tienden a generar una visión muy unilateral de la propuesta estético-política schilleriana.

El hecho de que tantos autores se hayan dirigido a Schiller para presentarle como ejemplo de los peligros de una aplicación de la estética a la política demuestra, sobre todo, que existe algo problemático en su discurso. Algo que sigue siendo problemático todavía hoy y que merece ser interrogado. Hay algo en la teoría estético-política de Schiller que nos habla directamente. Sin embargo, la consideración de su pensamiento estético como mera huída ideológica del ámbito político o como causante de una política potencialmente desastrosa no son las únicas interpretaciones posibles. Los desarrollos posteriores por parte de Herbert Marcuse y Jacques Rancière así lo demuestran. En primer lugar, Rancière es fundamental para desentrañar este argumento, no sólo porque traza una genealogía de toda la estética moderna y contemporánea, a

partir del pensamiento schilleriano, sino sobre todo porque su propia propuesta es un eslabón más de esa cadena iniciada por Schiller. En segundo lugar, Marcuse, por su parte, hace tiempo que es comúnmente admitido como uno de los principales herederos del pensamiento schilleriano. Sin embargo, optar hoy por proponer la relevancia de Marcuse a la hora de pensar las relaciones entre la estética y la política puede parecer arriesgado, en tanto que su pensamiento ha caído prácticamente en el olvido, relegado a meras notas a pie de página en la mayoría de estudios tanto sobre estética como sobre política. Ahora bien, los problemas que Marcuse esbozó en su momento, aunque es cierto que hoy son planteados en otros términos, siguen siendo plenamente vigentes. Es el caso de la actualidad de la pregunta, de origen lukácsiano, por la posibilidad de un sujeto de una praxis emancipatoria, que sigue siendo el epicentro de la teoría y práctica políticas actuales. Dentro del esquema planteado en este trabajo, además, el pensamiento de Marcuse es fundamental para la argumentación también porque, a lo largo de su desarrollo, ejemplifica, despliega y critica gran parte de la tradición multifacética a la que Schiller da lugar y que es expuesta por Rancière. Por otro lado, el tratamiento que Marcuse da a muchas de sus ideas, desde su reelaboración de Freud a la crítica de la sociedad unidimensional, desde la educación a la dimensión estética, no sólo muestra una raíz claramente schilleriana, sino que también remiten a problemas que todavía siguen planteando serios interrogantes. ¿Cuál es el origen de la dominación? ¿Existe hoy la posibilidad de *formación* de un sujeto capaz de superar, aunque sea contingentemente, dicha dominación? ¿Cuál puede ser el papel del arte dentro del proceso emancipatorio? Así, el olvido de Marcuse –incluso por parte de Rancière– no puede dejar de sorprender. Dado que, a pesar de las muchas diferencias terminológicas y conceptuales entre ellos, Marcuse también resulta ser un precedente del planteamiento de Rancière.

El hecho de que este se empeñe tanto en desarrollar la idea de la *efectividad* del argumento schilleriano, que intenta demostrar a lo largo de prácticamente toda la historia de la estética moderna y contemporánea, no le permite tampoco escapar de su larga sombra. Finalmente, su propio planteamiento parte también de la famosa promesa schilleriana. Probablemente Rancière no aceptaría esta conclusión, pero simplemente el intento de pensar políticamente el arte, en esa conjunción entre autonomía y heteronomía, es, ya de por sí, muy schilleriano. Rancière, sin embargo, intenta desmarcarse de esta asociación mediante la crítica a la supuesta exigencia de Schiller de la reconstrucción de una Arcadia en el presente. Pero esta crítica de Rancière quedaría

desmontada si se da cuenta del carácter problemático de la nostalgia schilleriana, así como mediante el análisis de su pensamiento, más allá de las *Briefe*.

Es la idea de *formación* la que estructura el vínculo trazado entre los tres. Pero la formación en tanto que educación estética. Esto es, no como un adoctrinamiento, transmisión de conocimientos o principios y valores, sino como una re-disposición de la misma estructura individual que la abre hacia la política. Es cierto que esta idea de emancipación es por completo indeterminada: no da la clave para ningún programa concreto de acción y parece caer presa fácilmente de la acusación de ser una mera transformación ideológica. No obstante, en lugar de pensar que dicha libertad como indeterminación aboca directamente al quietismo político, es necesario pensarla como invitación o, mejor, como una *exigencia* de un trabajo constante y contingente por hacerla efectiva más allá del sujeto individual. El problema, como dice Rancière, no radica en concienciarse de una situación de servidumbre, sino en presuponer que dicha servidumbre, aunque sea real y efectiva, no es una característica antropológica esencial y perenne. La servidumbre, como sostiene Marcuse, es un producto histórico y, como tal, susceptible de cambiarse. La servidumbre se acaba, de forma contingente, cuando aquellos que han sido identificados como siervos presuponen su igualdad con aquellos que identifican. Esto es, la presuposición de la igualdad de las inteligencias, postulada por Rancière, como principio de emancipación. Pero es Schiller el que aporta dicho principio. En tanto que plantea la educación estética como la manifestación de la igualdad de la sensibilidad y la razón. Se trata de desbaratar la misma idea de jerarquía. De que cada manifestación de la inteligencia, del espíritu por usar una terminología más schilleriana, tiene un valor intrínseco en tanto que tal manifestación. Podría argumentarse en contra de esta idea que no todas las manifestaciones de ese espíritu son iguales o tienen el mismo valor. Que no es lo mismo un Shakespeare o un Cervantes que los bestsellers o la telebasura. Evidentemente no son lo mismo, no se trata de carecer de todo criterio a la hora de juzgar. Pero sí que se trata de pensar esa diferencia horizontalmente, no verticalmente. La cuestión no es que todas las manifestaciones de la inteligencia humana sean iguales, sino que esa inteligencia es igual a sí misma en cada manifestación. ¿Quién decide que una obra tiene un valor universalmente válido por encima de otra? ¿Quién sabe el valor que puede tener una determinada obra para cada uno en cada momento? Se trata simplemente de presuponer la capacidad de cualquier espectador, lector, oyente, de interpretar, de traducir, de asociar lo que ve, lee o escucha. Su capacidad de transformar y apropiarse de lo que contempla. No presuponer jamás

que la eficacia de una obra sea inherente a la misma. Y esa transformación y esa apropiación suponen un cambio de perspectiva a la hora de enfrentarse con el mundo. Una perspectiva o perspectivas que no cambian o transforman el mundo como tal. No se trata de suponer, ideológicamente, que se cambia la realidad simplemente por pensarla de otra manera. Pero, si falla la posibilidad de pensar formas alternativas de lo real, falla también la posibilidad de un espacio subjetivo, capaz de propiciar verdaderos cambios políticos.

Marcuse decía que no puede cambiarse la estructura de la educación y los objetivos de la misma hasta que se dé una transformación de la sociedad, en la que la educación, al mismo tiempo, se ampara y amenaza su incontestabilidad. Este trabajo pretende darle la vuelta a dicho argumento. Es necesario plantear un cambio en la forma que tenemos de pensar la educación, para poder cambiar la sociedad. Porque la educación planteada estéticamente, entendida como *Bildung*, como formación de subjetividades, no es el espejo de la sociedad. En el caso de la función educativa de las obras de arte, la cuestión no es entender la educación como transmisión de un contenido a través de la exposición de vicios o virtudes, sino como preparación y re-disposición del ánimo para hacer frente al mundo. La educación estética no es más que la apertura de nuevas perspectivas: la constatación de que no está todo dicho.

No se trata de decir que la sociedad sea meramente un reflejo de los individuos que la conforman. Evidentemente, el proceso por el cual se forman las comunidades es mucho más complejo y no era el objeto de esta investigación. Los peligros de plantear la sociedad como una analogía de la estructura individual o de la formación de dicha estructura se encuentran también en el mismo proyecto schilleriano y han sido expuestos aquí. Lo que sí era el objeto de la misma es la idea de educación como conformación de subjetividades, subjetividades que pueden dar lugar o no a la política. Y cómo ese dar lugar es un proceso arduo, constante y contingente.

La educación, hoy, está planteada de un modo jerárquico que produce y reproduce constantemente la dominación política. Esto puede verse claramente en el modo en que se estructuran las instituciones educativas que, a su vez, tienden a repetir lo que se dicta desde las instituciones gubernamentales. Pocos lugares hay que se apliquen tanto en desentrañar teóricamente, en denunciar las relaciones de poder, como las instituciones de educación superior. Y que, al mismo tiempo, se apliquen tan poco en subvertir esas mismas relaciones. Comenzar por intentar cambiar esto quizá parezca un paso insignificante para la consecución de una sociedad más libre, igualitaria y justa.

Sin embargo, es un posible comienzo. El comienzo de algo que consiste en un esfuerzo y en un trabajo constante. Porque la emancipación, tal y como la plantea Schiller, tiene un comienzo, o muchos comienzos, pero no tiene final.

Conclusion: the relevance of Schiller

The guiding aim of this research is to demonstrate the relevance of Friedrich Schiller's thought today. The purpose is not only to confirm how many different thinkers have continued analyzing his work, but also to give evidence of the possibility of an authentic dialogue with him today. This research departs from the premise that Schiller was a true political thinker, whose work embodied the political tendencies of his age. This is not, however, the whole purpose of this research. It is not enough to show his accuracy in detecting and projecting the present and future consequences of those political tendencies. Not even the question about how Schiller anticipated, more than two centuries ago, the problems implicated in the individual reification and alienation derived from the structure of government and power, inspired this research. The questions that remain ask, above all, *what can be done of Schiller's proposal today?* How can the statement of the intrinsic political character of sensibility and education be addressed in a contemporary context? What can be done about his claim for the end of the domination order? Today, these are valuable questions. They are as important now as they were when Schiller formulated them. The fact that Schiller was unsystematic and, in many occasions, terminological and conceptually indeterminate, does not invalidate his thought nor condemn him to ideological obsolescence. The intent is not to present Schiller as a liberation prophet, but it is necessary to bear in mind that this concept is the core of his proposal. This is a proposal involving problems that deserve to be analyzed beyond some hermeneutical prejudices. Even though sometimes these prejudices are based on rightful critiques, they also produce a very unilateral perspective of the Schillerian aesthetic and political proposal.

That so many scholars have addressed Schiller in order to present him as an example of the threat of applying aesthetics to politics suggests that there is something problematic in his discourse. This is still problematic today, and therefore, worth investigating. However, the consideration of his aesthetic thought as a mere ideological

flight from the political realm or as the cause of a potentially disastrous politic are not the only possible interpretations. The developments that followed by Herbert Marcuse and Jacques Rancière show this. Rancière's thought was fundamental to unravel this plot, not only because he develops a genealogy of modern and contemporary aesthetics departing from Schiller, but also because his own proposal is another link in that chain. On the other hand, Marcuse's thought has been commonly accepted as one of the most evident heirs of the Schillerian thought. However, it might appear risky to propose the contemporary relevance of Marcuse in order to analyze the relationships between aesthetics and politics. This is because his thought has been practically forgotten, set aside as mere footnotes in most studies in both aesthetics and politics. Nevertheless, even though today the problems analyzed by Marcuse are laid out in different terms, they are still entirely current. That is the case of the question, initially raised by Lukács, about the possibility of the subject of an emancipatory praxis. This question is still at the core of present political theory and practice. Marcuse is also fundamental for the scheme of this research as his development not only exemplifies, but also displays and criticizes, a large part of the multifaceted tradition that originated in Schiller's thought and is explained by Rancière. The treatment given by Marcuse to many of his ideas, including the re-elaboration of Freud, the critique of the one-dimensional society, the notion of education and the aesthetic dimension, not only shows a clear Schillerian root, but also produces serious unanswered questions. Where is the origin of domination? Does the possibility exist today of producing a subject who would be able to overcome, even contingently, that domination? What would be art's role in the emancipatory process? This is the reason why Marcuse's oversight –even by Rancière– is quite surprising. Despite all the terminological and conceptual differences between them, Marcuse also turns out to be a precedent of Rancière's approach.

The fact that Rancière vehemently insists on developing the idea of the effectiveness of the Schillerian plot, trying to show it throughout all modern and contemporary aesthetics, does not allow him to escape from the shadow of that plot. His own proposal also departs from the Schillerian promise. It is very likely that Rancière would reject this conclusion. But the very attempt to consider art politically, in the conjunction between autonomy and heteronomy, is, in itself, completely Schillerian. Rancière tries to dissociate himself from this filiation by criticizing what he viewed as Schiller's claim of the reconstruction of an Arcadia in the present. This critique is

nonetheless dismantled with analysis of texts beyond the *Briefe* and the recognition of the problematic character of the Schillerian nostalgia.

The idea that structures the link among the three authors is *education*: education understood in aesthetic terms. That is one, not as indoctrination or the transmission of knowledge, principles or values, but as a re-disposition of the very individual structure. This disposition opens up the individual to politics. Also true is that this idea of emancipation is completely indeterminate: it does not give any key to a concrete political agenda. Therefore, it seems very likely to fall prey to the accusation of being a mere ideological transformation. Instead of thinking that this indeterminacy inevitably leads to political quietism, it is necessary to think about it as an invitation or, more accurately, a *claim* for a constant and contingent work to make freedom effective, beyond the individual subject. The problem of emancipation, according to Rancière, does not lie in being or becoming aware of a situation of servitude. Instead it lies in presupposing that this servitude, even though real and effective, is not an anthropological and continual characteristic. Servitude, as Marcuse has shown, is an historical product and, as such, it is likely to be modified. Servitude can end, in a contingent way, any time those who have been identified as servants assume their equality to those who have identified them as such. Rancière proposes that the equality of intelligences is the origin of emancipation. Schiller, however, provides that principle by setting aesthetic education as the manifestation of equality between sensibility and reason. His work intends to spoil the very idea of hierarchy. This begins by thinking that each manifestation of intelligence or of the spirit (to use a more Schillerian terminology) has an intrinsic value in such manifestation. Contrary this idea, it could be argued that not all the manifestations of that spirit are equal or have the same value, for example that it is not possible to compare Shakespeare or Cervantes to bestsellers or trash television. While these examples are obviously distinct, the intent is not to propose the need of a total lack of criterion. Rather, the point is to think of that difference in a horizontal, not vertical way. This does not assert that all of the manifestations of human spirit are equal, but that this spirit is equal to itself in each manifestation. Who decides that a work of art has a universal value above another? Who knows what value a determinate work might have to any individual at any time? The task is to assume the ability of each spectator, reader or listener to interpret, translate or merge what she sees, reads or listens to. This includes her ability to transform and adopt what she contemplates and not to understand the potential efficacy of a work as intrinsic. A

change of perspective to face the real world can be achieved by the transformation and adoption of what is contemplated by the spectator or reader. This change of perspectives, by itself, does not change the world. That would be an ideological supposition: that reality is likely to be changed just because it is thought of in a different manner. However, if the possibility of thinking a reality in alternate ways fails, the possibility of a subjective space, able to contribute to real political change, also disappears.

Marcuse said that it is impossible to change either the structure or the aims of education if there is not a previous transformation of the society that both gives shelter to education and is also threatened by it. This research aims to reverse that reasoning. It is necessary to change the way we think about education if we are to produce a change in society. To understand education aesthetically, as *Bildung*, or the formation of subjectivities, does not mean viewing it as a reflection of society. For art's educative role, it is important to not identify education as the teaching of content as an exhibition of vices or virtues, but as the preparation and the re-disposition of the spirit to face the real world. Aesthetic education, therefore, is simply the opening of new perspectives, the demonstration that there is still much to be said.

Assuming that emancipation begins with individual re-disposition does not mean that society is a mere reflection of the individuals who comprise it. The process in which communities are shaped is vastly complex and it was not a topic of this research. The dangers of proposing society as a mere analogy to the individual structure or to its formation are found within Schiller's project and have been discussed in this investigation. This research aims to show education as a shaping of subjectivities, which might or might not make room for politics. Finally, this analysis also tries to demonstrate how that process creating a political is an arduous, incessant and contingent process.

Education today is understood in a hierarchical manner which produces and reproduces political domination repeatedly. This could be easily exemplified by the way educational institutions are structured. This structure tends to repeat what is imposed by governmental institutions. There are few places that theoretically dismantle and denounce power relations more than the higher education institutions themselves. Paradoxically, there are just a few places less inclined to subvert those relations. Beginning by changing this fact might seem as a trifling step towards the achievement of a more free, equal and fair society. However, it is one possible beginning, one which

can only be achieved with persevering work and effort. Emancipation, as proposed by Schiller, has a beginning, or many different beginnings, but no end.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- Schiller, Friedrich:

--- *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Koopman, Helmut y Wiese, Benno von (eds.). Weimar, Hermann Böhlaus, 1962.

--- *Schillers Sämmlichte Werke in Zwolf Bänden*. Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1832.

--- “Vom Erhabene” en *Neue Thalia*, Bd.3, 1793, NA XX: pp. 171-185; y “Über das Erhabenen” en *Kleinere prosaische Schriften*. Leipzig, Crutius. 1801, NA XXI: pp. 38-54. Trad. José Luis del Barco, “De lo sublime” (pp. 73-100) y “Lo sublime” (pp. 101-119) respectivamente, en *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*. Estudio de Pedro Aullón de Haro. Málaga, Ágora, 1992.

--- *Correspondence of Schiller with Körner. Comprising Sketches and Anecdotes of Goethe, the Schlegels, Wieland and other contemporaries*. Trad. Leonard Francis Simpson, 3 Vols. London, Richard Bentley New Burlington Street, 1849.

--- *Correspondence between Schiller and Goethe*. Trad. Dora L. Schmitz, 2 Vols. London, George Bell and sons, 1877.

--- *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. Trad. Y Ed., Elizabeth M. Wilkinson y Leonard A. Willoughby, Oxford, Clarendon Press, 1967.

--- *Teatro Completo*. Introducción de Vicente Romano Garci, trad. Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo. Madrid, Aguilar, 1973.

--- Dewhurst, Kenneth y Reeves, Nigel (eds., trad.): *Friedrich Schiller. Medicine, Psychology, Literature*. Berkeley and Los Ángeles, University of California Press, 1978.

--- “Über Anmut und Würde”. *Neue Thalía*, 1793, NA XX: pp. 251-308. “Über naïve und sentimentalische Dichtung”. *Die Horen*, 1795, NA XX: pp. 413-503. Trad. Juan Probst y Raimundo Lida. *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental. Y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*. Barcelona, Icaria, 1985.

--- *Escritos de Filosofía de la Historia*. Introducción de Rudolf Malter, trad. Faustino Oncina. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1991.

--- *Poesía Filosófica*. Traducción, Estudio introductorio y Edición bilingüe de Daniel Innerarity. Madrid, Hiperión, 1994

--- *Don Carlos, Infante de España*. Trad. Fernando Magallanes. Madrid, Cátedra, 1996.

- “Briefe über Don Karlos” en *Teutscher Merkur*, Weimar, 1788. Trad. Martina Fernández Polcuch, “Cartas sobre el Don Carlos” en Rohland, Regula y Vedda, Miguel (eds.): *La teoría del drama en Alemania 1730-1850*. Madrid, Gredos, 2004.
- *Escritos breves sobre estética*. Int. Jorge Seca, Trad. Víctor Manuel Borrero Zapata y Juan Pablo Larreta Zulategui. Sevilla, Doble J, 2004.
- *Kallias; Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*. Edición Bilingüe. Estudio Introductorio de Jaime Feijóo, Traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona, Anthropos, 2005.
- *Narraciones completas*. Traducción y Notas de Isabel Hernández. Barcelona, Alba Editorial, 2005.
- *Seis poemas “filosóficos” y Cuatro Textos sobre la Dramaturgia y la Tragedia*. Introducción de Romà de la Calle, Traducción y Edición Bilingüe de Martín Zubiría y Josep Monter. Valencia, Congreso Bicentenario de F. Schiller (17-19 de octubre de 2005), MuVIM, 2005.
- Martinson, Steven D. (ed.): *A companion to the Works of Friedrich Schiller*. Rochester, N.Y., Candem House, 2005.
- Curran, Jane V. y Fricker, Cristophe (eds.): *Schiller’s “On grace and dignity” in its cultural context: essays and a new translation*. Rochester, N.Y., Candem House, 2005.
- *Guillermo Tell*. Introducción de Alfonsina Janés Nadal, Traducción y Notas de Justo Molina. Barcelona, Altaya, 2005.
- *Los Bandidos*. Edición de Berta Raposo Fernández, Traducción de José Antonio Calañas Continente. Madrid, Cátedra, 2006.
- *Lírica de Pensamiento-Gedankenlyric: una antología*. Edición Bilingüe, Introducción, Traducción y Notas de Martín Zubiría. Madrid, Hiperión, 2009.

OTRAS FUENTES

ADORNO, Theodor W.:

- *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden 7*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, Traducción de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética en Obra Completa*, 7. Madrid, Akal, 2004
- *Mahler*. París, Éditions de Minuit, 1976.

ARENDT, Hanna:

--- *Beyond Past and Future*. New York, Viking Press, 1961.

--- *The Origins of Totalitarianism*. Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1967.

ARNALDO, Javier (ed. y antología): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos, 1994.

BENJAMIN, Walter:

--- “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduziertarbeit”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936. Trad. J. Aguirre, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1982.

--- “Theories of German Fascism: On the collection of essays *War and Warrior*, edited by Ernst Jünger”, en *New German Critique*, 17, 1979, pp. 120-128. Originalmente publicado como “Theorien des Deutschen Fascismus” en *Die Gesellschaft* 2, 1930.

--- “Der Autor als Produzent” en *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción y Prólogo de Jesús Aguirre: “El autor como productor” (pp.115-134) en *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1998, p. 124.

BOURDIEU, Pierre:

--- *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979. Trad. Richard Nice, *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard, Harvard University Press, 1984.

--- *Las règles de l'art*. Paris, Le Seuil, 1992. Trad. Susan Emanuel, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary field*. Stanford, Stanford University Press, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas:

--- *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les Presses du réel, 1998.

--- *Le radican: pour une esthétique de la globalisation*. París, Denoël, 2009.

--- “Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics”, *Open Cahier on Art and the Public Domain*, nº 17: *A precarious existence. Vulnerability in the Public Domain*. Ed. Jorinde Seijdel, Naj Publishers SKOR, 2009.

BÜRGER, Peter:

--- *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974. Trad. Jorge García, Prólogo de Helio Piñón, *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

--- *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *Crítica de la estética Idealista*. Madrid, Visor, 1996.

COLERIDGE, Samuel Taylor: *The Statesman's Manual*. Burlington, C. Gombrich, 1832. En White, R. J. (ed.): *The Collected Papers of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 4., *Lay Sermons*. Princeton, Princeton University Press, 1972.

DE MAN, Paul:

--- "Aesthetic Formalization in Kleist's *Über das Marionettentheater*" en *The rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984. Trad. E Introducción de Julián Jiménez Heffernan, "Formalización estética en *Über das Marionettentheater*" (pp. 355-374) en *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007.

--- *Wartime Journalism*, 1939-1943. Ed., W. Hamacher, N. Hertz y T. Keenan. Lincoln, University of Nebraska Press, 1988.

--- "Kant and Schiller" en *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart, "Kant y Schiller" (pp. 185-229) en *La ideología estética*. Madrid, Cátedra, 1998.

EAGLETON, Terry:

--- *The Aesthetic Ideology*. Oxford, Blackwell, 1990.

--- *Ideology. An introduction*. Londres/Nueva York, Verso, 1995.

--- *Literary Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

--- "Aesthetics and Politics" en Glowacka, Dorota y Boos, Stephen (eds.), *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the boundaries*. New York, State University of New York Press, 2002.

--- *After theory*. London, Penguin Books, 2004.

FICHTE, Johann Gottlieb:

--- *Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre* (1794/95) en *Fichtes Werke: Band IV: Zur Politik und Moral*. Berlin, Walter de Gruyter, 1971.

--- *Filosofía y Estética. La polémica con F. Schiller*. Introducción, Traducción y Notas de Manuel Ramos y Faustino Oncina. Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de València, 1998.

FOUCAULT, Michel:

--- *Historie de la sexualité vol. 1*. Paris, Gallimard, 1976. Trad. Robert Hurley, *The History of sexuality vol. 1: An Introduction*. New York, Pantheon Books, 1978.

--- Trans. John Johnston, "End of the monarchy of sex" en Lotringer, Sylvène (ed.): *Foucault Live*. New York, Semiotext(e), 1989.

--- "*Omnes et singulatim: vers une critique de la raison politique*" en *Dits et Écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994. pp. 134-161.

--- *Securité, territoire, population: Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris, Gallimard, 2004.

FREUD, Sigmund:

--- *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930. Traducción de Ramón Rey Ardid, *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza, 2002.

GADAMER, Hans-Georg:

--- *Wahrheit und Methode I. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, Mohr, 1975. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y Método I. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977.

--- *Aesthetik und Hermeneutik*. Tübingen, Mohr, 1976. Int. Ángel Gabilondo, Trad. Ángel Gómez Ramos, *Estética y Hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1996.

--- *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1977. Trad. Antonio Gómez Ramos, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Int. Rafael Argullol. Barcelona, Paidós, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang:

--- *Maximen und Reflexionen*. Tübingen, Cotta, 1833. Trad. Juan del Solar, *Máximas y Reflexiones*. Barcelona, Edhasa, 1999

HABERMAS, Jürgen:

--- *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962. Trad., Thomas Burger y Frederick Lawrence, *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge, The MIT Press, 1989.

--- *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985. Traducción de Manuel Jiménez Redondo, *El Discurso filosófico de la modernidad en doce lecciones*. Madrid, Taurus, 1989.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich:

--- *Escritos de Juventud*. Edición, introducción y notas de José María Ripalda, Traducción de Zoltan Szankay y José María Ripalda. México/Madrid/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1978

--- *Lecciones sobre Estética*. Madrid, Akal, 1989.

--- *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas en compendio*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

--- *Filosofía del Arte o Estética (verano de 1826)*. *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Ed. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-

Plotnikov con la colaboración de Francesca Ianelli y Karsten Berr, Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid, Adaba-Servicio de Publicaciones de la UAM, 2006.

KANT, Immanuel:

--- *Vorlesungen über Pädagogik Werke*, Ed. Ernst Cassirer. Berlin, Bruno Cassirer, 1922.

--- *Muthmaßlicher Anfang des Menschengeschichte. Berlinische Monatsschrift*, Erstes Stück, Januar, 1786. Trad. Eugenio Imaz, "Comienzo presunto de la Historia Humana" (pp. 67-94) en *Filosofía de la Historia*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1979.

--- *Kritik der Urteilkraft*, 1790. Edición, Prólogo y Traducción de Manuel García Morente, Post Scriptum de Agapito Maestre y Luís Martínez de Velasco. *Crítica del Juicio*. Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1991

LUKÁCS, György:

--- *Die Seele und die Formen*. Berlín, Egon Fleischel Verlag, 1911. Traducción de Manuel Sacristán, *El Alma y las formas en Obras Completas I*. Barcelona-México DF, España-México, Grijalbo, 1970.

--- *Theorie des Romans*. Stuttgart, Union, 1916. Traducción de Manuel Sacristán, *Teoría de la Novela en Obras Completas I*. Barcelona-México DF, España-México, Grijalbo. 1970

--- *Goethe und seine Zeit*. Bern, A. Fräncke Verlag, 1949. Traducción de Manuel Sacristán, *Goethe y su época*. México DF-Barcelona, Grijalbo, 1968

--- *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft*. Berlín, Aufbau Verlag, 1954. Traducción de Manuel Sacristán, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. México DF-Barcelona, Grijalbo, 1970.

--- *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlín, Aufbau Verlag, 1954. Traducción de Manuel Sacristán, *Aportaciones a la historia de la estética*. México DF-Barcelona, Grijalbo, 1965.

LYOTARD, Jean-François:

--- *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris, Galilée, 1988. Traducción de Horacio Pons, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 2003.

--- *Moralités Postmodernes*. Paris, Galilée, 1993. Trad. Georges Van Den Abbeele, *Postmodern Fables*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

MARCUSE, Herbert:

--- *Schriften in 9 Bänden*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978-1989.

- *Collected Papers of Herbert Marcuse*, 5 Vols., Kellner, Douglas (ed.). London and New York, Routledge, 1998-2010.
- *Der deutsche Künstlerroman* (1922) en *Schriften Band I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978.
- *Schiller-Bibliographie unter Benutzung derl Trämelschen Schiller-Bibliothek*. Berlin, A.Fränckel Verlag, 1925.
- *Über den affirmativen Charakter der Kultur* en *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1937.
- *Zur Kritik des Hedonismus* en *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1938.
- "Some social implications of modern technology" en *Studies in Philosophical and Social Science*, 9, 1941, pp. 414-439.
- *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of social theory*. Boston, Beacon Press, 1941 (1ª ed.), 1960.
- *Eros and Civilization. A philosophical inquiry into Freud*. Boston, Beacon Press, 1955. Traducción de Juan García Ponce. Barcelona, *Eros y civilización*, Ariel, 2003.
- *The One-Dimensional Man*. Boston, Beacon Press, 1954. Traducción de Antonio Elorza, *El Hombre Unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, Ariel, 2007.
- "Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung" en *Kultur and Gesellschaft I*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1965. Trad. E. Bulygin y E. Garzón, "La lucha contra en liberalismo en la organización totalitaria del Estado" (pp. 15-44), *Cultura y sociedad I*. Buenos Aires, Sur, 1967.
- "Die Zukunft der Kunst: Die Gesellschaft als Kunstwerk", Viena, Neues Forum XVI/167-8, November-December 1967, pp. 863-866. Trad. John Abromeit, "Society as a Work of Art" en *Art and Liberation en Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 4, Douglas Kellner (ed.). London and New York, Routledge, 2007, pp. 122-129 (conferencia presentada por primera vez en alemán en el Tercer Salzburg Humanismus Gespräch, Agosto de 1967).
- *Das Ende der Utopie*. Berlin, Verlag von Maikovski, 1965. Traducción de Manuel Sacristán, *El final de la utopía*. Barcelona, Ariel, 1968.
- *Agressiveness in advanced industrial society*. Boston, Beacon Press, 1968. Traducción de Juan Ignacio Sáenz Díez, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*. Madrid, Alianza, 1979.

- *Negations: Essays in Critical Theory*. Boston, Beacon Press, 1968.
- *An Essay on Liberation*. Boston, Beacon Press, 1969. Trad. Juan García Ponce, *Un ensayo sobre la liberación*. México DF, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- y ADORNO, Theodor W.: "Correspondence on the German Student Movement", trad. Esther Leslie, en *New Left Review*, 1, 233, 1999, pp. 123-136.
- "Art as form of reality" (pp. 123-34) en Fry, Edward F. (ed.): *On the future of Art*. New York, Viking Press, 1970. Reeditado en *New Left Review* 74, July-August 1972, pp. 51-8. La versión que uso aquí es la recogida en *Art and Liberation en Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 4, Douglas Kellner (ed.). London and New York, Routledge, 2007, pp. 140-148.
- con POPPER, Karl y HORKHEIMER, Max: *Eine Konfrontation*. München, Kösel Verlag, 1969. Traducción de Adela Grego de Jiménez, *A la búsqueda del sentido*. Salamanca, Sígueme, 1976.
- *Ideen zu einer kritischen Theorie der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969. Trad. Claudine Lemoine de Francia, *Para una teoría crítica de la sociedad*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1971.
- *Counterrevolution and revolt*. Boston, Beacon Press, 1972. Trad. Antonio González de León, *Contrarrevolución y revuelta*. México DF, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1973.
- "Art and Revolution", *Partisan Review* 39, 2, Spring 1972, pp. 174-187. La versión que uso aquí es esta, recogida en *Art and Liberation en Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 4, Douglas Kellner (ed.). London and New York, Routledge, 2007, pp.166-177.
- et AL.: *Marcuse ante sus críticos*. Barcelona, Grijalbo, 1975.
- *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Aesthetik*. München, Carl Hansen Verlag, 1977. Introducción y Traducción de José Francisco Ivars, *La Dimensión Estética*. Barcelona, Materiales, 1978.
- *Gesprache mit Herbert Marcuse*. Frankfurt, Suhrkamp, 1978. Trad. G. Muñoz, *Conversación con Herbert Marcuse*. Barcelona, Gedisa, 1980.
- MARX, Karl:
- *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Berlin, Dietz Verlag, 1844. Traducción, Introducción y notas de Francisco Rubio Llorente, *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 1974.

--- y ENGELS, Friedrich: *Cuestiones de arte y literatura*. Selección, Prólogo y Notas de Carlo Salinari, Trad. De Jesús López Pacheco. Barcelona, Península, 1975.

MORITZ, Karl Philipp: “Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten”, Berlin, *Berlinische Monatsschrift*, Bd. 5, Marzo: 1785. Recogido en *Schriften zur ästhetik und Poetik*. Ed. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen, Max Niemeyer, 1962.

NIETZSCHE, Friedrich:

--- *Zur Genealogie der Moral*. München, De Gruyter Verlag, 1887. Introducción y traducción de Andrés Sánchez Pascual, *La Genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

PLATÓN: *La República*. Introducción de Manuel Fernández-Galiano, Traducción de José Manuel Pavón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid, Alianza, 2000.

RANCIÈRE, Jacques:

--- *La leçon d’Althusser*. París, Gallimard, 1974.

--- *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Paris, Libraire Arthème Fayard, 1981. Trad. John Drury, Int. Donald Reid, *Proletarian nights: the worker’s dream in nineteenth century France*. Londres/Nueva York, Verso, 2012.

--- *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*. Libraire Arthème Fayard, Paris, 1987. Traducción de Núria Estrach, *El Maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Laertes, Barcelona, 2002.

--- *La mésentente. Politique et Philosophie*. París, Galilée, 1995. Traducción de Horacio Pons, *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

--- *Aux bords du politique*. París, Gallimard, 1998. Trad. Liz Heron, *On the shores of politics*. Londres, Verso, 2007.

--- *La chair des mots. Politiques de l’écriture*. Paris, Galilée, 1998.

--- *La parole muette: Essais sur les contradictions de la littérature*. Paris, Hachette Littératures, 1998

--- *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Fabrique, Paris, 2000. Trad. Gabriel Rockhill, *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. London/New York, Continuum, 2004.

--- *L’inconscient esthétique*. Paris, Galilée, 2001. Trad. Debra Keates y James Swenson, *The Aesthetic Unconscious*, Cambridge, Polity Press, 2009

--- “The Aesthetic revolutions and its outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy”, *New Left Review*, 14, March-April, 2002.

- “Politics and Aesthetics: an Interview” en *Angelaki*, vol. 8, nº 2, Agosto 2003, pp. 191-211.
- *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Editions Galilée, 2004. Trad. Steven Corcoran, *Aesthetics and its discontents*. London, Polity Press, 2009.
- “The sublime from Lyotard to Schiller. Two readings on Kant and their political significance” en *Radical Philosophy*, nº126, July/August 2004, pp. 8-15.
- “Schiller et le promise esthétique”, *Europe*, 82 (900), Paris, 2004, pp. 6-21. “Schiller y la promesa estética” en Rivera García, Antonio (ed.): *Schiller, Arte y Política*. Traducción de Víctor Cases. Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.
- *La Haine de la démocratie*. París, Fabrique, 2005. *El odio a la democracia*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- *Sobre políticas estéticas*. Traducción de Manuel Arranz. Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005 (Serie de conferencias pronunciadas por Rancière en el MACBA, publicado originalmente en castellano).
- *El viraje ético de la estética y la política*. Traducción de María Emilia Tijoux. Palinodia, Santiago de Chile, 2005 (Conferencia pronunciada en abril de 2005 en el Teatro de la Universidad de Arcis, Chile, publicada originalmente en castellano).
- “Democracy, Dissensus and the Aesthetics of Class Struggle: an exchange with Jacques Rancière” en *Historical Materialism*, Vol. 13, nº 4, 2005, pp. 285-301.
- *Política, Policía, Democracia*. Traducción de Emilia Tijoux. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2006.
- “The emancipated spectator” en *Art Forum*, XLV, nº7, marzo de 2007, pp. 13-28.
- “The misadventures of critical thinking” en *Aporia, Dartmouth Undergraduate Journal of Philosophy*: “Chinese Philosophy through Western eyes”, Spring: XXIV, Issue 2, 2007, pp. 22-31
- *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique Éditions, 2008. Trad. Ariel Dilon, Revisión de Javier Bassas Vila, *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago Ediciones, 2010.
- *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Colección de ensayos traducida por Steve Corcoran. Londres, Continuum. 2010.
- “A few remarks on the method of Jacques Rancière” en *Parallax*, Vol. 15, nº 3, 2009, pp. 114-123.

--- "The method of equality: an answer to some questions" (pp. 273-288) en Rockhill, Gabriel y Watts, Philip (eds.): *Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Durham, Duke University Press, 2009.

--- "Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales", notas y trad. David García Casado, en *Estudios Visuales*, 7, Murcia, CENDEAC, 2010, pp. 82-89.

--- "Against the Ebbing tide: An interview with Jacques Rancière" (pp. 238-251) en Bowman, Paul y Stamp, Richard (eds.): *Reading Rancière: Critical Dissensus*. London, Continuum, 2011.

--- *The Politics of Literature*. Malden, Polity, 2011.

--- "Arte del movimiento y movimiento del arte. Política, estética, acción" en *Res Publica*, 26, 2011, pp. 11-27.

--- "Work, Identity, Subject" (pp. 205-216) en DERANTY, Jean-Philipp y ROSS, Alison (eds.): *Jacques Rancière and the contemporary scene: the philosophy of radical equality*. New York, Continuum, 2012.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: *System des Transzendentalen Idealismus*, Tübingen, Cotta, 1800. Traducción, prólogo y notas de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez. *Sistema del Idealismo trascendental*. Barcelona, Anthropos, 1988.

WILLETT, John (ed.): *Brecht on theatre. The development of an Aesthetic*. Nueva York, Hill and Wang, 1978.

WOODMANSEE, Martha:

--- "The Interests in Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany", *Modern Language Quarterly* 45: 1, Washington, Duke University Press, 1984, pp. 22-47.

--- *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York, Columbia University Press, 1994.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ABRAMS, Meyer: *Natural Supernaturalism: Tradition and revolution in Romantic Literature*. New York, W. W. Norton, 1971.

ABUSCH, Alexander: *Schiller, Größe und Tragik eines Deutschen Genius*. Berlín, Aufbau Verlag, 1980.

ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario:

--- “De la nostalgia por lo clásico al fin de lo clásico como nostalgia: Winckelmann y Burkhardt” en *Estudios Filosóficos*, 31, Universidad de Antioquía, 2005, pp. 39-63.

--- “Del estilo en filosofía o del estilo a la filosofía: una polémica entre Schiller y Fichte”. Ponencia presentada en el Tercer Congreso Iberoamericano de Filosofía. Medellín. Julio de 2008 (<http://www.filosofiaytredia.com/textos/fichteschiller.pdf>)

--- (ed.), *Friedrich Schiller: estética y libertad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008.

--- *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008.

--- “La ampliación de la estética: la educación estética de Schiller como configuración de un espacio compartido” (pp. 49-90) en RIVERA GARCÍA, Antonio (ed.): *Schiller, Arte y Política*. Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.

--- “«Making other people’s feelings our own»: from the Aesthetic to the Political in Schiller’s Aesthetic Letters” (pp. 187-201) en HIGH, Jeffrey L., MARTIN, Nicholas y OELLERS, Norbert (eds.): *Who is this Schiller now? Essays on his reception and his significance*. Nueva York, Candel House, 2011.

AGGER, Ben:

--- “Marcuse & Habermas on New Science” en *Polity*, vol. 9 n° 2, 1976, pp. 158-181.

--- “The growing relevance of Marcuse’s dialectics of Individual and Class” en *Dialectical Anthropology*, vol. 4 n° 2, 1979, pp. 134-145.

--- “Work and Authority in Marcuse and Habermas” en *Human Studies*, vol. 2 n° 3, 1979, pp. 191-208.

--- “Marcuse’s Aesthetic Politics: Ideology Critique and Socialist Ontology” en *Dialectical Anthropology*, vol. 12 n° 3, 1987, pp. 329-341.

AKARD, Patrick: “The “Theory-Praxis Nexus” in Marcuse’s Critical Theory” en *Dialectical Anthropology*, vol. 8, n° 3, Diciembre 1983, pp. 207-215.

ANDREW, Edward: “Work and Freedom in Marcuse and Marx” en *Canadian Journal of Political Science*, vol. 3, n° 2, Junio de 1970, pp. 241-256.

ARNOLD, H. L.: *Friedrich Schiller*, München, Text + Kritik, 2005.

AROCAS, Nuria C., CALAÑAS, José Antonio y CALERO Ana R. (eds.): *Friedrich Schiller. Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*. Valencia, Universitat de València, 2008.

- ARONOWITZ, Stanley: "The Unknown Herbert Marcuse" en *Social Text* 58, vol. 17 n° 1, Primavera 1999, pp. 133-154.
- BARNOUW, Jeffrey: "The morality of the sublime: Kant and Schiller" en *Studies in Romanticism*, Vol. 19, n°4, Boston, 1980, pp. 497-513.
- BARONE, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin, Eric Schmidt Verlag, 2004.
- BEHLER, Constantin: *Nostalgic Teleology: Friedrich Schiller and the Schemata of Aesthetic Humanism*. Berna, Peter Lang, 1995.
- BEISER, Frederick:
- *The Fate of Reason. German Philosophy from Kant to Fichte*. Cambridge, Harvard University Press, 1987.
 - *Enlightenment, Revolution and Romanticism. The genesis of modern political thought 1790-1800*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.
 - *German Idealism. The Struggle against Subjectivism, 1781-1801*. Cambridge, Harvard University Press, 2002.
 - *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, Harvard University Press, 2004.
 - *Schiller as philosopher. A re-examination*. Oxford, Clarendon Press, 2005.
- BERTINETTO, Alessandro: "Schiller y Marcuse. Arte, experiencia estética y liberación" en Rivera García, Antonio (ed.): *Schiller. Arte y Política*. Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.
- BIESTA, Gert: "Towards a new "logic" of emancipation: Rancière and Foucault" (pp. 169-177) en GLASS, Ronald (ed.): *Philosophy of Education Society Yearbook*. Urbana, University of Urbana-Champaign, 2008.
- BINGHAM, Charles y BIESTA, Gert J. J. (eds.): *Jacques Rancière: Education, truth, emancipation*. Londres/Nueva York, Continuum, 2010.
- BISHOP, Paul: *Analytical Psychology and German Classical Aesthetics. Goethe, Schiller and Jung 1. The development of personality; 2. The constitution of the self*. New York, Routledge, 2008-2009.
- BODAS FERNÁNDEZ, Lucía:
- "Autonomía y Emancipación. Introducción a la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la Dialéctica de la Ilustración" en *Boletín Nacional de Estética*, 14, año IV, Agosto de 2010, Centro de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina), pp. 3-50.

--- “Freedom above the Law: Friedrich Schiller’s *Die Räuber*” en *Studies in English Drama and Poetry. Subversion and Transgression in Literature and Theatre*, Vol. 3. Lodz, University of Lodz Publishing House, (en prensa).

--- “La contingencia y excepcionalidad de la comunidad: Jacques Rancière” en Cereceda, Miguel y Velasco, Gonzalo (eds.): *Incomunidad. En torno al pensamiento de Roberto Espósito*. Madrid, Arena Libros, 2011, pp. 117-130.

--- “Posibilidades de arte critico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière” en *Res Publica*, 26, 2011, pp. 151-162.

--- “Humanismo, Humanidad y Humanitarismo: los avatares de los derechos humanos en Jacques Rancière” en Cereceda, Miguel y Menegazzi, Tommaso (eds.): *Humanismo/Animalismo*. Madrid, Arena Libros, 2012, pp. 185-204.

--- “La cuestión de la división del trabajo en “Algo sobre la primera sociedad humana según el hilo de los escritos de Moisés” (1789)” en *Philosophical Readings, Vol. 1 (2013)-Special Issue on “Reading Schiller: Ethics, Aesthetics and Religion”*, Ed. Laura Anna Macor, 2013, (en prensa).

BORCHMEYER, Dietrich: “Ästhetische und politische Autonomie: Schillers *Ästhetische Briefe* im Gegenlicht der Französischen Revolution” (pp. 277-290) en WITTKOWSKI, Wolfgang (ed.): *Revolution und Autonomie: Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution*. Tübingen, Niemeyer, 1990.

BOWMAN, Paul and STAMP, Richard (eds.):

--- *Jacques Rancière: In Disagreement*, Parallax 52, 2009.

--- *Reading Rancière: Critical Dissensus*. London/New York, Continuum, 2011.

BROOKS, Linda M: *The menace of the sublime to the individual self: Kant, Schiller, Coleridge and the disintegration of Romantic identity*. Lewinston, Edwin Mellen Press, 1995.

BROWN, Lynda: “Dialog: Millet & Marcuse” en *Off Our Backs*, vol. 5 n° 7, Agosto 1975, pp. 20-21.

BUCHWALD, Reinhard: *Schillers Leben und Werke*. Wiesbaden, Insel, 1956.

BYKHOVSKII, Boris: “Marcusism against Marxism: A critique of uncritical criticism” en *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 30, n° 2, Diciembre 1969, pp. 203-218.

CADAHIA, María Luciana: “Paradojas de la temporalidad en las Vanguardias” en *Res Publica*, 26, 2011. Pp. 171-179.

CHITRY, Josef: *The Aesthetic State. A quest in modern German thought*. Berkeley, University of California Press, 1989.

CRAIG, Gordon Alexander: "Friedrich Schiller and the Police" en *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 112, nº6, 1968, pp. 367-370. Así mismo en *The Politics of the Unpolitical. German writers and the problem of Power, 1770-1871*. Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 37-44.

DE GAETANO, Roberto (ed.): *Politica delle immagini: su Jacques Rancière*. Cosenza, L. Pellegrini, 2011.

DERANTY, Jean-Philippe:

--- "Rancière's contribution to the ethics of recognition" en *Political Theory*, vol. 31, nº1, Febrero 2003, pp. 136-156.

--- "Democratic Aesthetics: On Jacques Rancière's latest work" en *Critical Horizons: a Journal on Philosophy and Social Theory*, vol. 8, nº 2, Diciembre 2007, pp. 230-255.

--- y ROSS, Alison (eds.): *Jacques Rancière and the contemporary scene: the philosophy of radical equality*. New York, Continuum, 2012.

DRUFFNER, F. y SCHALHORN, M. (eds.): *Götterpläne und Mäusegeschäfte – Schiller 1759–1805*. Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 2005.

DÜSSING, Wolfgang:

--- *Schillers Idee des Erhabenen*. Köln, Universität zu Köln, 1967.

--- "Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität: Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik" en Berghahn, Klaus L. (ed.): *Zur Geschichtlichkeit seines Werkes*. Monographien Literaturwissenschaft 21. Kronberg, Scriptor, 1975.

EIDELBERG, Paul: "The temptation of Herbert Marcuse" en *Review of Politics*, vol. 31, nº 4, Octubre 1969, pp. 442-458.

ESCOHOTADO, Antonio: *Marcuse, Utopía y Razón*. Madrid, Alianza, 1969.

FEDER, Donald: "Herbert Marcuse: Prophet of violence" en *Human Events*, vol. 28, nº 32, August 1968, p. 10.

FEGER, Hans (ed.): *Friedrich Schiller. Die Realität des Idelisten*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006.

FORT, Sylvain: *Friedrich Schiller*. Paris, Belin, 2003.

FREMSTAD, John: "Marcuse: The dialectics of hopelessness" en *Western Political Quarterly*, vol. 30 nº 1, Marzo 1977, pp. 80-92.

GAILUS, Andreas: "Of beautiful and dismembered bodies: Art as social discipline in Schiller's On the Aesthetic education of Man" (pp. 145-165) en WILSON, Daniel y

- HOLUB, Robert (eds.): *Impure reason: Dialectic of Enlightenment in Germany*. Detroit, Wayne University Press, 1993.
- HAMBURGER, Käte:
 --- “Schiller’s fragment *Der Menschensfeind* und die *Idee der Kalokagathie*” en *Deutsche Vierteljahrschrift*, XXX, 1956, pp. 367-400.
 --- *Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke*. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1966.
- HAMMER, Stephanie: *Schiller’s wound. The theatre of trauma from crisis to commodity*. Detroit, Wayne State University Press, 2001.
- HAMMERMEISTER, Kai: *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- HART, Gail K.: *Friedrich Schiller. Crime, Aesthetics, and the Poetics of Punishment*. Newark, University of Delaware Press, 2005.
- HARTWICK, Larry: “On the Aesthetic Dimension: a conversation with Herbert Marcuse” en *Contemporary Literature*, vol. 22 n° 4, Otoño 1981, pp. 416-424.
- HEINZ, Jutta: ““Philosophischpoetische Visionen”. Schiller als philosophischer Dilettant” (pp. 185-204) en Blechschmidt, Stefan y Heinz, Andrea (eds.): *Dilettantismus um 1800*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007.
- HENRICH, Dieter: “Beauty and Freedom: Schiller’s Struggle with Kant Aesthetics” (pp. 237-257) en Cohen, Ted y Guyer, Paul (eds.) *Essays in Kant’s Aesthetics*. Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- HERFF, Jeffrey: “The critical spirit of Herbert Marcuse” en *New German Critique*, 18, otoño 1979, pp. 24-27.
- HESS, Jonathan M.: *Reconstituting the Body Politic: Enlightenment, Public Culture and the Invention of Aesthetic Autonomy*. Detroit, Wayne State University Press, 1999.
- HEUER, Fritz: *Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente frage nach der Kunst*. Köln, Böhlau Verlag, 1970.
- HEWLETT, Nick: *Badiou, Balibar, Rancière: Rethinking emancipation*. London/New York, Continuum, 2007.
- HIGH, Jeffrey L., MARTIN, Nicholas y OELLERS, Norbert (eds.): *Who is this Schiller now? Essays on his reception and significance*. Rochester/New York, Candem House, 2011.
- HINNANT, Charles H: “Schiller and the political sublime. Two perspectives” en *Criticism*, Vol. 44, n° 2, 2002, pp. 121-138.

HOFFMAN, Robert: "Marcuse's One-Dimensional vision" en *Philosophy of the Social Sciences*, vol. 2 n° 1, Marzo 1972, pp. 43-59.

INNERARITY, Daniel: "Dialéctica de la liberación. La utopía social de Herbert Marcuse" en *Anuario Filosófico*, vol. 18, n° 2, 1985, pp. 109-127.

JAMESON, Fredric: "Herbert Marcuse: Towards a Marxist Hermeneutic" en *Salgamundi* (Skidmore College), 20, Verano/Otoño 1972, pp. 126-133.

JAY, Martin:

--- *The dialectical Imagination. A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Berkeley, University of California Press, 1973.

--- *Marxism and Totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Berkeley, University of California Press, 1984.

--- "The Aesthetic ideology as ideology; or, what does it mean to aestheticize politics?" en *Cultural Critique*, 21. Minneapolis, University of Minnesota Press, Spring 1992, pp. 41-61.

--- *Force fields. Between intellectual history and cultural critique*. Nueva York, Routledge, 1993. Trad. Alcira Bixio, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires, Paidós, 2003

JIMÉNEZ JIMÉNEZ, José: *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*. Madrid, Tecnos, 1983.

JULKA, K. L.: "Herbert Marcuse's Messianic Humanism. Politics of the New Left" en *Social Scientist*, vol. 7 n° 12, Julio 1979, pp. 13-23.

KAIN, Philip J.: Schiller, Hegel and Marx. *State, society and the aesthetic ideal of Ancient Greece*. Kingston and Montreal, McGill-Queen's University Press, 1982.

KAISER, David A.: *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

KATEB, George: "The political thought of Herbert Marcuse" en *Commentary*, vol. 49, n° 1, Enero de 1970, pp.

KATZ, Barry:

--- "Praxis and Poiesis: Toward an Intellectual Biography of Herbert Marcuse" en *New German Critique*, 18, Otoño 1979, pp. 12-18.

--- *Herbert Marcuse. Art of liberation*. London and New York, Verso, 1982.

KELLNER, Douglas:

--- *Herbert Marcuse and the crisis of Marxism*. Berkeley, University of California Press, 1984.

--- “Marcuse, Art and Liberation”, Introducción a Marcuse, Herbert: *Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 4. Ed. Douglas Kellner. London and New York, Routledge, 2007, (pp. 1-70).

--- et. AL.: *Marcuse's challenge to education*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishings, 2009.

KERRY, Paul E. (ed.): *Friedrich Schiller: playwright, poet, philosopher, historian*. Oxford, N. Y., Peter Lang, 2007.

KERRY, Stanley S.: *Schiller's Writings on Aesthetics*. Manchester, Manchester University Press, 1961.

KETTLER, Daniel: “A note on the Aesthetic Dimension in Marcuse's Social Theory” en *Political Theory*, vol. 10 nº 2, Mayo 1982, pp. 267-275.

KOOPMAN, Helmut:

--- *Schiller: Eine Einführung*. Munich, Artemis, 1988.

--- “Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant” (pp. 575-586) en *Schiller Handbuch*. Stuttgart, Alfred Kroner Verlag, 1998.

LANGSTON, Robert: “Herbert Marcuse and Marxism” en *International Socialist Review*, vol. 29, nº6, November-December 1968, pp. 35-44.

LEWIS, Tyson E.: *The Aesthetics of Education: Theatre, curiosity and Politics in the works of Jacques Rancière and Paulo Freire*. London/New York, Continuum, 2012.

LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen: *El arte como racionalidad liberadora. Consideraciones desde Marcuse, Merleau-Ponty y Gadamer*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la UNED, 2000.

LOWY, Michael: “Marcuse and Benjamin: The romantic dimension”, *Telos* 44, Summer 1980, pp. 25-34

LLOYD, David: “Arnold, Ferguson, Schiller: Aesthetic Culture and the Politics of Aesthetics”, *Cultural Critique* 2, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985-6, pp. 137-170.

LUKES, Timothy J.: *The flight into inwardness*. London and Toronto, Susquehanna University Press, 1985.

LUSERKE-JAKI, Matthias (ed.), *Schiller-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Metzler, 2005.

LUTZ, Hans: *Schillers Anschauungen von Kultur und Natur*. Berlin, Emil Ebering, 1928.

MACOR, Laura Anna:

- *Friedrich Hölderlin. Tra Illuminismo e rivoluzione*. Pisa, Edizioni ETS, 2006.
- *Il giro fangoso dell' umana destinazione. Friedrich Schiller dall' illuminismo al criticismo*. Pisa, Edizioni ETS, 2008.
- "Die Moralphilosophie des jungen Schiller. Ein «Kantianer ante litteram»" (pp. 99-115) en HIGH, Jeffrey L., MARTIN, Nicholas y OELLERS, Norbert (eds.): *Who is this Schiller now? Essays on his reception and his significance*. Nueva York, Candem House, 2011.
- MALINOVICH, Myryam M.: "On Herbert Marcuse and the concept of Psychological Freedom" en *Social Research*, vol. 49 n° 1, Primavera 1982, pp. 158-180.
- MALLET, Serge: "L'idole des étudiants rebelles" en *Le Nouvel Observateur*, n° 182, Paris, Mayo 1968, pp. 8-14. Trad. Adolfo Sánchez Vazquez, "El ídolo de los estudiantes rebeldes" (pp. 65-77) en Marcuse, Herbert et al.: *Marcuse ante sus críticos*. Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MARTIN, Nicholas:
- *Nietzsche and Schiller. Untimely Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- *Schiller: national poet-poet of nations: a Birnmighan Symposium*. Amsterdam/Ney York, Rodopi, 2006.
- MARTINSON, Steven D. (ed.): *A companion to the Work of Friedrich Schiller*. New York, Candem House, 2005.
- MAY, Todd: *Contemporary political movements and the thought of Jacques Rancière: equality in action*. Edimburgh, Edimburgh University Press, 2010
- MILLER, Ronald D.: *Schiller and the ideal of freedom. A study of Schiller's philosophical works with chapters on Kant*. Prefacio de Isaiah Berlin. Oxford, Clarendon Press, 1970.
- MÜCKE, Dorothea E. von: *Virtue and the Veil of Illusion: generic innovation and the pedagogical project in Eighteenth-century literature*. Stanford, Stanford University Press, 1991.
- MUNSHI, Jurendra: "Marcuse's Philosophy about the working class in advanced capitalism" en *Social Scientist*, vol. 3 n° 9, Abril 1977, pp. 21-32.
- MURRAY, Patrick T.: *The development of German Aesthetic Theory from Kant to Schiller: A Commentary on Schiller's Aesthetic Education of Man*. Lewinston, Edwin Mellen Press, 1994
- NANDY, Ashis: "Herbert Marcuse: Metapsychologist" en *Alternatives*, vol. 5 n° 3, Octubre 1979, pp. 394-396.

- NEWMAN, Allen: "Notes on Marcuse's Critique of Industrial Society" en *Review of Social Economy*, vol. 34 n° 2, Octubre 1976, pp. 173-188.
- NILGES, Yvonne: "Schiller und die Demokratie" (pp. 205-216) en HIGH, Jeffrey L., MARTIN, Nicholas y OELLERS, Norbert (eds.): *Who is this Schiller now? Essays on his reception and his significance*. Nueva York, Candem House, 2011.
- NORDMANN, Charlotte: *Bourdieu, Rancière: la politique entre sociologie et philosophie*. Paris, Amsterdam, 2006
- OELLERS, Norbert: *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart, Reclam, 2005.
- ONCINA, Faustino y RAMOS, Manuel (eds.): *Ilustración y Modernidad en Friedrich Schiller en el Bicentenario de su muerte*. Valencia, Universitat de València, 2006.
- PAREKH, Bhikhu: "Utopianism and Manicheism: A critique of Marcuse's Theory of Revolution" en *Social Research*, vol. 39 n° 4, invierno 1972, pp. 622-651.
- PETRUS, Klaus: "Schiller über das Erhabene" en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Vol. 47, n°1, 1993, pp. 23-40.
- PINNA, Giovanna, P. MONTANI y A. ARDOVINO (eds.), *Schiller e il progetto della modernità*. Roma, Carocci, 2006.
- PODRO, Michael: "Schiller's conception of morality and its visual image" (pp. 36-60) en *The manifold of perception. Theories of art from Kant to Hildebrand*. Oxford, Oxford University Press, 1989.
- RAJAN, Tilottama: *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1980.
- REDFIELD, Marc: "De Man, Schiller, and the Politics of reception" (pp. 50-70) en *Diacritics*, 20:3, 1990. También en *The Politics of Aesthetics: Nationalism, Gender and Romanticism*. Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 95-147
- REITZ, Charles: *Art, Alienation and the Humanities*. Albany, State University of New York Press, 2000.
- RIEDEL, Wolfgang:
- *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der "Philosophischen Briefe"*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1985.
- "Die anthropologische Wende: Schillers Modernität" (pp. 1-24) en Robert, Jörg (ed.): *Würzburger Schiller-Vorträge 2005*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

- Aparece también en Feger, Hans (ed.): *Friedrich Schiller. Die Realität des Idelisten*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006, pp. 35-60.
- RIVERA GARCÍA, Antonio (ed.): *Schiller, Arte y Política*. Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.
- ROBERT, Jörg (ed.), *Würzburger Schiller-Vorträge 2005*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- ROBNIK, Drehli, HULBEL, Thomas y MATTL, Siegfried (eds.): *Das Streit-Bild: Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien, Turia+Kant, 2010.
- ROCCO LOZANO, Valerio: “Los cambios de paradigma de la Schiller-Forschung”, *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, 46: Perspectivas de la Filosofía Francesa. Murcia, 2009, pp. 205-213.
- ROCKHILL, Gabriel y WATTS, Philip (eds.): *Jacques Rancière: history, politics, aesthetics*. Durham, Duke University Press, 2009.
- ROSE, Brad: “The triumph of social control? A look at Herbert Marcuse’s One-Dimensional Man 25 Years Later” en *Berkeley Journal of Sociology*, nº 35, 1990, pp. 55-68.
- RUBY, Christian: *L’interruption. Jacques Rancière et le politique*. Paris, Fabrique, 2009.
- SABIOTE NAVARRO, Diego: *El problema del humanismo en E. Fromm y H. Marcuse*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1987.
- SAFRANSKI, R.: *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München, Hanser, 2004. Traducción de Raúl Gabás: *Friedrich Schiller o la invención del Idealismo alemán*. Barcelona, Tusquets, 2006.
- SASSE, Günter (ed.), *Schiller. Werk-Interpretationen*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005.
- SCHAPER, Eva:
- “Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian” en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 4: 44, 1964, pp. 348-362.
- “Towards the Aesthetic. A journey with Friedrich Schiller” en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 25: 2, 1985, pp. 153-168.
- SCHNEIDER, Carl D.: “Utopia and History: Herbert Marcuse” en *Philosophy Today*, vol. 12, nº4, Invierno de 1968, pp. 236-245.
- SCHOOLMAN, Morton:

- "Further reflections on Work, Alienation, on Freedom in Marcuse and Marx" en *Canadian Journal of Political Science*, vol. 6 n°2, Junio 1973, pp. 295-382.
- "Marcuse's Aesthetics and the Displacement of Critical Theory" en *New German Critique*, 8, Primavera 1976, pp. 54-79.
- *The Imaginary Witness: The Critical Theory of Herbert Marcuse*. Nueva York, Free Press, 1980.
- SCHULZ, Hans: *Schiller und der Herzog von Augustenburg in Briefen*. Jena, Diederich, 1905.
- SCHUTJER, Karin L.: *Narrating Community after Kant: Schiller, Goethe and Hölderlin*. Detroit, Wayne University Press, 1996.
- SHARPE, Lesley: *Schiller's Aesthetic Essays: Two Centuries of Criticism*. Columbia, Candem House, 1995.
- TAMINIAUX, Jacques:
- *La nostalgie de la Grèce a l'aube de l'idéalisme allemand: Kant et le Grecs dans l'itinéraire de Schiller, Hölderlin et Hegel*. Hague, Martinus Nijhoff, 1967.
- *Poetic, Speculation and Judgment*. New York, State of New York University Press, 1993.
- *Le théâtre des philosophes*. Grenoble, Jérôme Million, 1995.
- TANKE, Joseph J.: *Jacques Rancière: an introduction*. London/New York, Continuum, 2011.
- TAUBENECK, Steven A.: "From Schiller to Derrida: genealogy and deconstruction of the individual" (pp. 103-108) en UGRINSKY, Alexej (ed.): *Friedrich Schiller and the drama of human existence*. New York, Greenwood Press, 1988.
- UGRINSKY, Alexej (ed.): *Friedrich Schiller and the drama of human existence*. New York, Greenwood Press, 1988
- ULLE, Dieter: Trad. Adolfo Sánchez Vazquez, "Notas críticas sobre la filosofía social de Marcuse" (pp. 97-112) en Marcuse, Herbert et al.: *Marcuse ante sus críticos*. Barcelona, Grijalbo, 1975.
- VILLACANAÑAS BERLANGA, José Luis:
- *Tragedia y teodicea de la Historia: el destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Madrid, Visor, 1993.
- "Otro final para Wallenstein", *Ideas y Valores*, 133. Bogotá, 2007, pp. 113-131

- VOGT, Erik M.: *Slavoj Zizek und die Gegenwartphilosophie: Agamben, Vattimo, Denett, Badiou, Fanon, Rancière. Mit einem Vorwort von Slavoj Zizek*. Wien. Turia+Kant, 2011.
- VUSKOVIK, Sergio y MALDONADO, Carlos: *Lenin o Marcuse*. Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Marxistas, 1970.
- WEISKEL, Thomas: *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1976.
- WHITEBOOK, Joel: "Michel Foucault, a marcusean in structuralist clothes", *Thesis Eleven*, nº 71, noviembre de 2002, pp. 52-71.
- WIATR, Jerzy J.: "Herbert Marcuse: Philosopher of a lost radicalism" en *Science & Society*, vol. 34, nº 3, Otoño de 1970, pp. 319-330.
- WITKOWSKI, Georg: *Aus Schillers Werkstatt: Seines dramatischen Pläne und Bruchstücke*. Leipzig, M. Hesse, 1910.
- WOLFF, Karl-Heinz y MOORE, Barrington (eds.): *The Critical Spirit: Essays in honor of Herbert Marcuse*. Boston, Beacon Press, 1967.
- WOLFF, Robert P.: "Marcuse's Theory of Toleration" en *Polity*, vol. 6 nº 4, Verano 1974, pp. 469-479.
- WOLLIN, Richard: *Heidegger's children: Hannah Arendt, Karl Löwith, Hans Jonas and Herbert Marcuse*. Princeton, Princeton University Press, 2001.
- ŽIŽEK, Slavoj: "The lesson of Rancière", Post-facio a *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. London/New York, Continuum, 2004.
- ZUBIRÍA, Martín (ed.): *Escritos sobre Schiller* (pp. 25-80). Madrid, Hiperión, 2004.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- ARATO, Andrew y GEBHARDT, Eike (eds.):
 --- *The essential Frankfurt School reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1978
 --- y BREINES, Paul: *The young Lukács and the origins of Western Marxism*. New York, Pluto Press, 1979.
- BADIOU, Alain:
 --- *Petit manuel d'ínesthétique*. París, Seuil, 1998.
- BERLIN, Isaiah: *The roots of Romanticism*. Ed. Henry Hardy. Princeton, Princeton University Press, 1999.

- BISHOP, Claire: "Antagonism and relational aesthetics", *October* 110, Fall 2004 (pp. 51-79).
- BODAS FERNÁNDEZ, Lucía: "El sujeto burgués en el Werther de Goethe: inactividad y fracaso", *Eidos* n° 8, Universidad del Norte, Colombia, 2008 (pp. 82-102).
- BUTLER, Eliza M.: *The tyranny of Greece over Germany: A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German thinkers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*. Boston, Beacon Press, 1958.
- CANO CUENCA, Germán y DEL CASTILLO, Ramón: "Las ilusiones de la estética", Introducción a Eagleton, Terry: *La ideología estética*. Madrid, Trotta, 2006, pp. 9-48.
- CASSIRER, Ernst: *Philosophie der Aufklärung*. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1932. Trad. Eugenio Imaz, *Filosofía de la Ilustración*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CLAIR, Jean: *La responsabilité de l'artiste*. Paris, Gallimard, 1997. Trad. José Luis Arántegu, *La responsabilidad del artista*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.
- CORNGOLD, Stanley: "Potential violence in Paul de Man: «Paul de Man & the critique of Aesthetic Ideology» by Cristopher Norris (book review)", *Critical Review*, 3:1, New York, Winter: 1989, pp. 117-137.
- CULLER, Jonathan: "«Paul de Man's War» and the Aesthetic Ideology", *Critical Inquiry*, Vol. 15, Num. 4, University of Chicago Press, Summer: 1989, pp. 777-783.
- DERRIDA, Jacques: *De la grammatologie*. Paris, Les Editions de Minuits, 1967. Trad. O. del Barco y C. Ceretti, *De la gramatología*. Madrid, Siglo XXI, 1978.
- FOSTER, Hal: *The return of the real*. Cambridge, The MIT Press, 1996
- FORRESTER, John: "Michel Foucault and the history of Psychoanalysis" en Forrester, John (ed.): *The seductions of psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- *Wahrheit und Methode II. Ergänzungen-Register*. Tübingen, Mohr, 1986. Trad. Manuel Olasagasti. *Verdad y Método II*. Salamanca, Sígueme, 1992.
- GLOWACKA, Dorota y BOOS, Stephen (eds.): *Between Ethics and Aesthetics. Crossing the boundaries*. New York. State University of New York Press, 2002.
- GOEBBELS, Joseph: *Michael: Ein Deutsches Schickshal in Tagebuchblättern*. München, Eber Verlag, 1929.
- HAMMER, Stephanie B.: *The sublime crime. Fascination, failure, form in literature of the Enlightenment*. Carbondale an Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1994.

- HARRISON, Charles and WOOD, Paul J. (eds.): *Art in theory 1900-2000. An anthology on changing ideas*. Cornwall, Blackwell Publishing, 2003.
- HINSKE, Norbert: "Le idee portanti dell'illuminismo tedesco. Tentativo di una tipologia" en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, XV, 1985:3, pp. 997-1034.
- JAMESON, Fredric: *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1978
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, José: *Filosofía y emancipación*. Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- KESTER, Grant H.: *Conversation pieces. Community and communication in modern art*. Berkeley, University of California Press, 2004.
- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y Estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid, Siglo XXI, 1987.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philipp y NANCY, Jean-Luc: *L'absolu Littéraire. Théorie de la Littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978. Trad. Cecilia González y Laura Caragati, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Editorial Eterna Cadencia, 2012.
- LLOYD, David: *Anomalous States. Irish writing and the post-colonial moment*. Dublin, The Lilliput Press, 1993.
- MCCARTY, George E.: *Romancing Antiquity: German Critique of Enlightenment from Weber to Habermas*. Lanham (Maryland), Rowman and Littlefield Publishers, 1997.
- MARCHÁN FIZ, Simón:
- "¿Carácter anticipatorio del arte?" en *Once ensayos sobre el arte*. Madrid, Río Duero, 1975, pp. 59-74.
- *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- MOLINUEVO, José Luis: *La experiencia estética moderna*. Madrid, Síntesis, 1998.
- MUSCHG, Walter: *Tragische Literaturgeschichte*, Bern, A. Fränkel Verlag, 1948. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras, *Historia trágica de la Literatura*. México D. F.-Buenos Aires, FCE, 1965.
- NICHOLLS, Angus y LIEBSCHER, Martin (eds.): *Thinking the Unconscious. Nineteenth-Century German Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- NORRIS, Christopher: *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. New York, Routledge, 1988.

- OTABE, Tanehisha: "Genius as a chiasm of the conscious and the unconscious" (pp. 89-102) en GIORDANETTI, Piero, POZZO, Ricardo y SGARBI, Marco (eds.): *Kant's philosophy of the unconscious*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH & Co., 2012
- RORTY, Richard: "The priority of Democracy to philosophy" en *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers*. Vol. 1. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- RÜHLE, Volker: *En los laberintos del autoconocimiento: el Sturm und Drang y la Ilustración Alemana*. Madrid, Hipecu-Akal, 1991.
- SALA ROSE, Rosa: *Diccionario Crítico de Mitos y Símbolos del Fascismo*. Barcelona, Acantilado, 2003.
- SARTWELL, Crispin: *Political Aesthetics*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2010.
- SCHAEFFER, Jean Marie: *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris, Gallimard, 1992. Trad. Steven Rendall, *Art of the modern Age*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- STOLLMAN, Rainer y SMITH, Ronald R.: "Fascists Politics as a Total Work of Art: Tendencies of the Aesthetization of Political Life in National Socialism"; *New German Critique*, 14, 1978, pp. 41-60.
- WILLIAMS, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977.
- WILSON, W. Daniel y HOLUB, Robert C. (eds.): *Impure Reason. Dialectic of Enlightenment in Germany*. Detroit, Wayne State University Press, 1993.
- ŽIŽEK, Slavoj: *The ticklish subject: The absent centre of political ontology*. London, Verso, 1999. Trad. Jorge Piatigorsky, *El espinoso sujeto*. Buenos Aires, Paidós, 2001.